

# نزي

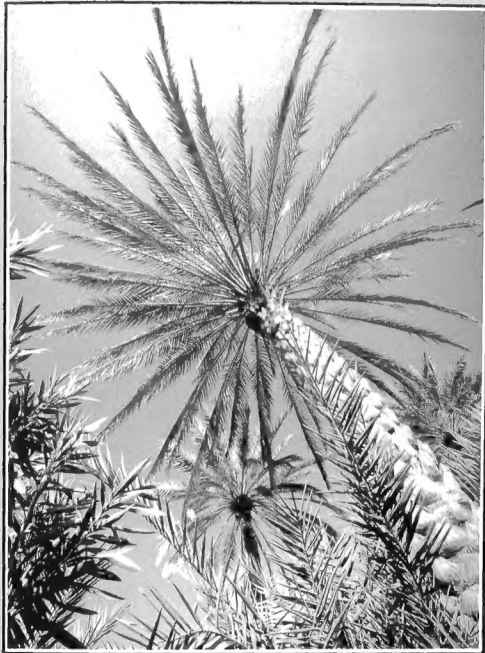
NI ZWA

مجلة فصلية ثقافية

● الأفلاج العمانية ● أنواع الفراشات في السلطنة  
● عُمان في لسان العرب ● معركة سلوت ● إضاءات  
● من الشعر العماني ● لاكان والتحليل النفسي  
● العرب المحدثون ● تدريب الممثل ● فيلم جمال  
عبدالناصر ● وإقرأ : عبداللطيف الالعبي، اميرتو  
إيكو، هشام شرابي، فرانسواز ساجان، محمد ملص،  
فرناندو بيسوا، ابراهيم فتحي، ايفواندريتش،  
عبدالغفار مكاوي، سانت اوكزيري، حمدة خميس

العدد الرابع عشر - أبريل ١٩٩٨ م - ذوالحجة ١٤١٨ هـ





▲ عدسة المصور: عبدالرحمن بن علي الهنائي، سلطنة عمان.

► الغلاف الأول بريشة الفنان: عمر موسى، سلطنة عمان

# الكلمة السامية

## لحضرة صاحب الجلالة السلطان

### قابوس بن سعيد المعظم

### بمناسبة افتتاح مجلس عُمان

الحمد لله على ما أولى وأنعم، والصلاة والسلام على الرسول الأمين، وعلى آله وصحابه ومن والاه الى يوم الدين.  
أعضاء مجلسي الدولة والشورى الكرام..  
أيها المواطنون الأعزاء.. في كل مكان..

في هذا اليوم الميمون المبارك نفتتح باسم الله ويتوفيقه، مجلس عُمان الذي يتكون من مجلسين: مجلس الشورى، وقد كان تجربة رائدة أثبتت نجاحها خلال الفترة الماضية، ومجلس الدولة الذي نأمل أن يكون لبنة أخرى قوية راسخة في بنيان المجتمع العماني، تعزز ما تحقق من منجزات، وتؤكد ما رسمناه من مبادئ، من بينها إرساء أسس صالحة لترسيخ دعائم شورى صحيحة، نابعة من تراث الوطن وقيمه وشريعته الاسلامية، معترضة بتاريخه، أخذة بالفيد من أساليب العصر وأدواته.

إن إنشاء مجلس الدولة، ليقوم بواجبه، جنبا الى جنب، مع مجلس الشورى في تحقيق الأهداف الوطنية، يعتبر خطوة متقدمة على صعيد التعاون بين الحكومة والمواطنين من أجل مزيد من الازدهار والرخاء والتقدم والنهـاء.

تعدد الآراء والأفكار التي تخدم الصالح العام، وتثري مسيرة التطور والبناء هو من أهم العوامل التي تعين على وضوح الرؤية، وتحديد الغاية. لذلك فأنتم جميعا مطالبون، سواء في مجلس الدولة أم في مجلس الشورى، بأن تبذلوا قصارى الجهد في دراسة المسائل التي تطرح عليكم، أو تلك التي ترون طرحها في نطاق المهام الموكلة إليكم، دراسة موضوعية تتسم بالدقة والواقعية والوعي، وصولا الى آراء سديدة، وحلول رشيدة، تؤدي، بجانب الجهود الحثيثة التي تبذلها الحكومة، الى تقدم الوطن، وتوفير أسباب الحياة الكريمة للجميع على هذه الأرض الطيبة الآمنة بإذن الله.

أيها الأعضاء الكرام..

لقد اتخذت الدولة، خلال الحقبة الماضية، من الخطوات المدروسة ما يحقق تسخير موارد الوطن لخدمة الأهداف المرجوة، والطموحات الكبيرة التي تسعى الى بناء مجتمع ناهض. واقتصاد قوي، فشجعت الصناعة والتجارة والزراعة، ويسرت مجالات الاستثمار، وطورت مرافق الخدمات، لتتواكب مع مراحل التقدم في البلاد، وأنشأت المؤسسات التعليمية والصحية والاجتماعية وسنت القوانين المنظمة لحركة البناء والتطور.

ونحن إذ نشكر أعضاء حكومتنا على جهودهم المتواصلة في تنفيذ الخطط والبرامج التنموية، وإذ نعرب عن دعمنا لهذه الجهود، وحرصنا على مواصلة، استعدادا للقرن الحادي والعشرين، ورغبة في مواجهة تحدياته بخبرة أكبر وأعمق، وخطوات أرسخ وأوثق، فإننا نؤكد اليوم، وكما أكدنا دائما، على أن مسيرة التنمية الشاملة لا تكتمل إلا بالتكاتف والتعاضد، والتعاون والتساند بين الحكومة والمواطنين. لذلك فإن مسؤوليتكم في استمرار هذه المسيرة كبيرة وعظيمة. وهي مسؤولية وطنية سوف تحاسبون عليها أمام الأجيال القادمة. فهل أنتم مستعدون لحملها؟ إن ذلك يحتم عليكم أن تبدلوا آراءكم وأن تقدموا مقترحاتكم بكل تجرد وترفع عن المصالح الخاصة، وأن تلتزموا الواقعية في تناول القضايا التي

تمس المصلحة العليا للوطن والمواطن، وتقوموا بمعالجتها من منظور شامل للبلاد بكل مناطقها ولاياتها، لا تهدفون في ذلك إلا إلى تحقيق الصالح العام. كما يقتضي منكم التركيز على القضايا الرئيسية، وعدم الانشغال بأمر جانبية قد تعوق التوصل إلى نتائج عملية في المسائل المطروحة للبحث، متجنبين دائما كل ما من شأنه الابتعاد بكم عن الهدف المنشود.

إن ثقتنا كبيرة بلا شك في أنكم أهل لحمل الأمانة، وأملنا عظيم في أنكم ستؤدون مهامكم الجسيمة بكل اقتدار، وبروح الانتهاء والوفاء لهذا الوطن العزيز، من أجل غد أكثر إشراقا بالخير والنماء.

**أيها الأعضاء الكرام..**

إن المشاركة في ترسيخ وعي المواطنين بأهداف التنمية ومهامها وأولوياتها والجهود التي تبذل لتنفيذها، وتعميق الترابط بين الحكومة والمواطنين، واجب وطني أساسي، ينبغي على كل فرد من أبناء هذا البلد الغالي القيام به. فالمواطنون من حقهم أن يعرفوا ما تبذله الحكومة من جهود في سبيل رفع مستوى المعيشة، وتطوير الاقتصاد وتنمية الثروات الوطنية، ورعاية المجتمع، وضمان أمنه واستقراره، والمحافظة على قيمه وتراثه ومنجزاته. كما أن من حقهم أن يعرفوا أن الساحة الدولية تشهد كل يوم من التطورات والمتغيرات ما يوجب على الحكومة إعادة النظر في خططها، وأولوياتها، وبرامجها التنفيذية، وأساليبها المنهجية، بما يمكنها من تفادي السلبيات التي تتمخض عنها بعض تلك التطورات والمستجدات، وبما يجعل من الضروري أن يتفهم المواطن ظروف كل مرحلة من المراحل، ويتقبل الواقع الذي تفرضه بروح إيجابية. لذلك فإن التوعية ضرورية للمجتمع بكل فئاته وشرائحه، وهي من لوازم العمل الوطني التي بدونها لا يتأتى للكثيرين تقدير مدى تأثير بعض الأحداث العالمية على المسار التنموي.

وإذا كنا ندعو الجميع إلى أداء واجبه في مضمار التوعية فإننا نؤكد هذه الدعوة بوجه خاص لأعضاء مجلس الشورى فمن واقع تمثيلهم للمواطنين، ويحكم صلتهم المباشرة بهم، فإنهم مطالبون، سواء بشكل فردي أو من خلال المجلس ولجانه، بالقيام في المرحلة القادمة بدور أكثر فاعلية في هذا المجال، يجعل الرؤية أوضح، والبحث أعمق، والنتائج أفضل وأجدى وأشمل.

كما نجدد الدعوة لجميعيات المرأة العراقية، وغيرها من المؤسسات الاجتماعية، من أجل إيلاء مزيد من العناية والاهتمام لتوعية المواطنين بالتكيف مع معطيات العصر حتى تتمكن المرأة، في كل موقع، من أداء دورها الحيوي في المجتمع والذي عملنا منذ البداية على اعداده للقيام به، فأتحنا لها فرص التعليم والعمل والمشاركة في الخدمة الاجتماعية، والاسهام بالرأي من خلال مجلس الشورى. وما نحن اليوم نقوم بتكريمها مرة أخرى وذلك بتعيينها في مجلس الدولة، لترفع من مكانتها، ونعزز من فرص مشاركتها في خدمة مجتمعها وتنميتها وتزويدها إضافة إلى مهمتها الكبرى في بناء الأسرة، وغرس الانتهاء والولاء في نفوس الأجيال الصاعدة.

**أيها الأعضاء الكرام..**

إن التجربة في مجال الشورى قد حازت على رضائنا والحمد لله، حيث شيدت دعائنها في أناة، وبنيت أركانها بعد تثبيت، وذلك من أجل أن يكون البنيان عند اكتماله، بإذن الله، قويا راسخا. محققا للغاية التي نرجوها، والهدف الذي نسعى إليه.

وإذ توجه إلى المولى تبارك وتعالى أن يحفظ عُمان، ويرعى مسيرتها، ويسدد خطاها، يسرنا أن نتنهض هذه الفرصة لتهنئتك والدعاء لمجلس عُمان بالتوفيق والنجاح.

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته

السبت

٢٧ شعبان ١٤١٨ هـ

الموافق ٢٧ ديسمبر ١٩٩٧ م





تصدر عن :

مؤسسة عُمان للصحافة والأبناء والنشرواعلان

رئيس مجلس الإدارة

**سلطان بن حمد بن سعود**

رئيس التحرير

**سيف الرحبي**

العدد الرابع عشر - أبريل ١٩٩٨م

الموافق ذو الحجة ١٤١٨هـ

منسق التحرير

**طالب المعمرى**

عنوان المراسلة : ص.ب ٨٥٥ ، الرمز البريدي : ١١٧ الوادي الكبير، مسقط - سلطنة عُمان هاتفه ٦٠١٦٠٨ - ٦٩٢٢٤٧ فاكس : ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)

الأسعار : سلطنة عُمان ريال واحد : الامارات ١٠ درهم - قطر ٢٠ ريال - البحرين ديناران - الكويت ديناران - السعودية ٢٠ ريال - الأردن دينار واحد - سورية ٥٠ ليرة - لبنان ٢٠٠٠ ليرة - مصر جنيهان - السودان ١٠٠ جنيه - تونس ديناران - الجزائر ١٠٠ دينار - ليبيا دينار - المغرب ١٥ درهما - اليمن ٧٥ ريال - المملكة المتحدة جنيهان - أمريكا ٣ دولارات - فرنسا ١٥ فرنكا - إيطاليا ٤٠٦٥ ليرة.

الاشتراكات السنوية : للأفراد : ٥ ريالات عُمانية أو ما يعادلها، للمؤسسات : ١٠ ريالات عُمانية أو ما يعادلها (يمكن للراغبين في الاشتراك) مخاطبة إدارة التوزيع لمجلة «نزوى» على العنوان التالي : مؤسسة عُمان للصحافة والأبناء والنشرواعلان

ص.ب : ٣٠٠٢ روي - الرمز البريدي : ١١٢ سلطنة عُمان ، هاتف : ٧٠١٥٥٥ - ٧٠٣٨٦ ، فاكس : ٧٩٠٢٣٢

العدد الرابع عشر - أبريل ١٩٩٨ - نزوى

## جدل الأشكال الشعرية

التعبير الهيجلي إن صح في هذا السياق.

وهناك الريادة الصدفية البرانية التي تنطبق على بعض الشعراء في تلك المرحلة التي اتسمت بالتأسيس، ليس لأنهم شعراء رادوا الحداثة والابداع الحقيقيين بل لأنهم كتبوا في تلك المرحلة.

هذه الاشارات السريعة لا تنفي أن لكل مرحلة خصائصها وتصوراتها التعبيرية الأهم، كون الأدب والفن والشعر جزءاً من حركة الزمن والحياة والمعيش وليس مفاهيم محقة في فضاء التجريد المطلق. وراهن حياتنا ومعيشتنا غير ذلك الذي نشأت فيه الحداثة: إبان ريادتها... هناك نوع من انقلاب تعبيري أملتته شروط حياة مختلفة.. اتجهت القصيدة الجديدة نحو مناطق أكثر خطورة في عريها وانغراسها في حياة لا غطاء لها من أي نوع كان، تاريخي، أيديولوجي، فكري، أصبحت أقرب إلى ذاتها وحياتها المؤارة بالسياس والانكسار والاشراق.

سؤال الابداع الشعري الراهن ، سؤال اشكاليات متشعبة ومؤخة ، تتناسل باستمرار ولا أصبح عادة روتينية فارغة، نوع من بيروقراطية كتبة حصيفين ومواطنين لكن من غير لوعة أو إطلالة حمقاء على الهاوية. انكسرت أشياء كثيرة، تصدعت عن أماكنها المعتادة، وفيما تصدع تلك السطوة المتوارثة لشعر المنابر ومواصفاتها المحفوظة غيباً والتي لا تعني جوهر العملية الإبداعية في شيء: لتتخيل الشاعر الجديد المختلف، مذعوراً متطيراً من تلك الحذبات التي فرخت أسوأ الشعر العربي، معددا بركات الكنيسة الأيديولوجية الصاعدة في تلك الفترة. من منا لا يتذكر حين كان سوء الطالع يقذف به إلى سماع ذلك الزجل المنبري وكاننا يمارس أقصى حالات المازوشية. هناك طبعاً شعراء كبار تشرفت بهم المنابر، لكنها لم تصنعهم، لقد صنعهم ثراء المهبة والتجارب المريرة.. أصبح الشاعر الجديد لا يميل إلى الانشاد المنبري ويحتاج نوع من احساس الجليل ليعمل وبأن المشهد بكامله عيشي ومضحك وأخيل أحياناً يتوسل أفكاراً إبادية لانتهاء هذه الورطة التي لم يعد لها من مبرر .

لاشك أنها القصيدة المفتوحة على برزخ الولادة والموت. قصيدة التيه والوجد المزمق.

في وجه ملتبس من أوجه السؤال الشعري في برهته الراهنة ، لا يمكن الذهاب إلى نهاية «الريادة» بالمعنى الإبداعي المستمر في الزمن وليس بالمعنى الرأني اللفظي، ولا إلى أن الشعر العربي وصل مرحلة «الصفر». الريادة إذ اشترفت على الانقضاء الجسدي، بداهة ، لا يعني نهايتها الإبداعية في جوانب قوتها الشعرية والنظرية المستمرة.. والنظر في المشهد الشعري العربي الراهن لا علاقة له بذلك الانتهاء أو الاستمرار، يمكن النظر إليه كمرحلة إبداعية واستمرار تطوري على نحو من الانحاء، له جوانب قوته وضعفه، للأزمة الشعرية السابقة عليه والمتجهة صوب المستقبل، إن كان هناك من مستقبل لشكل تعبيري بعينه! استمرار تخترقه القطيعة وهو أجس «القتل» والصدية، مثلاً يخترقه بالضرورة التواصل والمحبة وتحلل طبائع الأسلاف اللامركية في خلايا السلالة وحيواتها الباطنة.

من المجانبة والسطوط، الذهاب إلى أن الشعر العربي ، راهنا وصل مرحلة (الصفر) هذه الكلمة التي استخدمت في غير سياقها المقصود وبشكل خبيث وجاهل أحياناً عما كان يرمي إليه الشاعر سعدي يوسف. هناك شعراء «الصفر» يقينا وهم موجودون في كل الأزمنة البشرية، لكن ليس الشعر في جموحه المتجدد والمؤثر دوماً، بشكل غير مباشر، غالباً، كقوة خفية إلى الوضع والتاريخ العربيين في انهماكهما اللامحدود.

طوال تاريخ الابداع هناك صراع أشكال ورؤى، ليس فقط صراع «أجيال» بالمعنى المانوي المستخدم بجدّة، ومن منبت بدهي، كون الابداع لا زمن له يمثل هذه الرؤية المحدودة للزمن. الشعرية العربية الحديثة منذ بداياتها الريادية الأولى وحتى راهنها ، هناك تداخل أشكال ورؤى ومبان شعرية مع غرض النظر عن فوارق العمر والزمن. هذه المسألة تنطبق على الكثير من الأسماء والتجارب بمختلف فصول الشعرية العربية الحديثة.

كلمة «رواد» هي الأخرى كلمة مطاطة. فهناك الريادة الحقيقية في سياق التجديد الشعري والثقافي، بما فيها قصيدة النثر التي أصبحت تشكل المتن الشعري على نحو ما برغم ما تدعيه من امتياز نبذ وهامشية أصبحت من نصيب الشعر العمودي المتوارث: إنه نوع من سخرية القدر حيث مارس التاريخ مكره بجدّة حسب

## اكتشاف نزار قباني (\*)

وأدونيس، ويوسف الخال، وصالح عبدالصبور وخليل حاوي  
وعبدالمعطي حجازي وحتى محمود درويش.



لم يكن نزار قباني منضوياً تحت لواء جماعة أدبية أو ثقافية بمضاميرها المختلفة التي كانت تسود المرحلة وتسمها بطابعها وتكوينها وممارستها الإبداعية والتنظيرية.

فصل أن يكون منبراً بذاته، متحصناً بإنجازاته و«جماهيره» هذه الأخيرة التي وجدت في بساطته الماكرة، غالباً، وشفافيته الغنائية، الفصاحية، التعبير الأولى عن نزواتها وهواجسها السياسية والجنسية المغمورة في ظل اختطوط المؤسسات القائمة، وهي التي (الجماهير) أعطته صفة «النجم» وسط رمال شعرية متحركة وممارسات تذهب مذاهب شتى من التجريب والهدم واللبس الفني في خارطة الشعرية العربية التي راحت تتأذى عن شعر «الجماهير» في معظم الممارسات والتنظيرات الشعرية الحقيقية، بينما هي تحاول الإيغال على صعيد الانجاز الفني والابداعي في التعبير عن تشغيات الذات الفردية وخرابها في ضوء خراب الجموع والهزائم والنكبات.. وجاءت هزيمة حزيران لتعمق هذه الرؤى وتدفع بها إلى الطرف الأقصى من غسق الهاوية، مثلاً نرى ونقرأ المشهد الشعري، الحياتي الراهن.

في هذه العتمة التي ترشح نوراً قليلاً، قاتماً، ظل نزار قباني مواصلاً خط سيره وطرائق تعبيره ورؤيته التي لا لبس فيها ولا غشوض يعكس صفو العلاقة بين شعره وجمهوره، حاملاً طموحه عبر سلاح الشعر، في تحرير الأمة من كوابحها وتابوتاتها ومهموها في الجسد والفكر والسياسة.

لا يختلف قباني كثيراً عن فرقاء الحداثة الآخرين في حمل الشعر على فواجع الأمة وقضاياها الكبرى، لكن الصل هنا لا ينعكس ليساً وخوالياً على جسد التعبير الشعري، فالطريق واضحة وشمس الشعر مازالت ساطعة.

يتسم جمهور القصيدة القبانية لفئات المجتمع وطبقاته رغم احتياض شعره إلى الصرومين المهمشين والمقموعين بصراحة تفصل حد الشعر والبوح والمثل السائر - رجلاً ونساء فيقرأه ويتداوله الجميع القاصم والمقموع، ابنة الحي البرجوازي أو ابن أحياء الصفيح وأحزمة البؤس في المدن العربية. الكل يجد في مراهبا جزءاً من نفسه وتهويماته، في

اتذكر وسط هذا الضباب الكثيف للذاكرة، اللحظة الأولى التي قرأت فيها نزار قباني في القاهرة وبجي العجوزة تحديداً، حيث كنت أسكن مع طلبة آخرين.

كانت الشقة التي نعيش فيها تطل على مخفر كبير للشرطة ومستشفى. كنت أراقب دوماً صخب الخروج والدخول إليهما وتلك الفوضى البشرية العارمة.

كان عام ١٩٧٠ في أواخره حيث بلغت من العمر ثلاثة عشر عاماً، بداية التماس مع الراهن بمعطياته الفكرية والثقافية والسياسية. أنا القادم من الضلع الأقصى لشبه الجزيرة العربية، حيث كانت بلاد العربية قبل هذا التاريخ تزحف تحت عبء ما هو أسوأ من القرون الوسطى. كانت على صعيد المعرفة والتحديث باشكالها المختلفة، أشبه بكهف مقذوف في أقصى كوكب مجهول، كهف مليء بالخرافات والسحرة والجنم.

وكانت القاهرة آنذاك خارجة من جنازتها الكبرى بموت جمال عبدالناصر الذي مازالت صورته تضيء سماء المدينة الضخمة بأمال أوشكت على الغروب، وملاحم عهد جديد يرتسم في هذا الأفق الخماسيني المترب. في ذلك الزمن عرفت نزار قباني عن طريق بسطة كتب أسفل العمارة التي تقطنها.

كانت لحظة اكتشاف صاغة على الصعيد الشعري.

فلم أكن قرأت قبل ذلك شعراً متحرراً من المفهوم التقليدي للشعر بمعناه النظمي الشديد النظمي والتسطيح الذي كانت تزخر به عُمان، حيث كان العمود الكلاسيكي اللتين يشهد انكساره الأخير - وذاهاي (الشعر) نحو أفق آخر وحياة أخرى، مثل شعر نزار قباني. كانت لحظة أشبه بانتفاضة للحواس والدم، والوعي في تشابكها واختلاطها بالمحيط السياسي والفكري الذي بدأت ألج تخومه الجديدة تماماً بالنسبة لي.

من البوابة القبانية دخلت أو حاولت الخطوة الأولى نحو أفق الشعرية العربية الحديثة، «أو الحداثة» بتجليات وعيها المختلفة. هذه الكلمة التي تجسد مصطلحاً بالغ التعقيد والصعوبة في المستوى العربي والذي لم يعد نزار قباني يجيده ويتحفظ عليه على المستوى الشعري تحديداً، كان هو من بنائه الأوائل والفاسطين في أرضية الأجيال اللاحقة، أو وفق أنسي الحاج كلنا نشأتنا في ظلاله.

كانت البوابة القبانية عبر القاهرة هي دليل الخطوة الأولى ومكابدتها نحو أفق آخر مختلف في تصوراتها ومفاهيمه ورؤاه، ومنه نخلت إلى تجليات أخرى لهذا الفضاء الجديد من السياج

• من سامعة في اتفاقية نزار التي ستظهر في كتاب بشراف الجامعة الأمريكية في بيروت.

موعد الاسمية القبانية حتى اكتظمت الشوارع وازدحمت  
وتسبب نزار قباني في أول أزمة مرور في تاريخ البلاد.

\*\*\*

ليذهبوا حيث شاءوا  
للمقاهي والكنائس والساحات  
للجبال والسهول والوديان.  
سيكلمون لغتنا لا محالة  
تلك اللغة التي اكتسبناها  
بخبرة الألم والعذاب.

حفرات لا تحوم لها في هذا الجسد  
ورغبات لا تحدها الجدران والأقنية.

من أين أحيى بعزلات أكثر  
كي أحيى هذا الروح من وباء القطعان  
من أين أحيى بأيام ، يسبحها البداية والأقمار  
في قلب الصحراء

لا أسمع فيها غير نغاء الماعز  
وعواء الذئاب

أيام ارتشف فيها مياه الاسلاف  
مثلا ارتشف قهوة الصباح،

كل شيء مضى في حال سبيله  
وبقينا هكذا

مسمرين فوق أرض تنهار باستمرار.

\*\*\*

كل شيء مؤجل الى الغد  
وكل غد الى الأخر.

لا بأس أن نجز السكين الوريد  
وأن نسمع الذئب في هجمة الليل

يدعو ضحاياها الى وليمة.

لا بأس أن يمدو القطيع الى حشفه  
وأن تبيء الأم العروس

في أكليل الورد  
متذكرا صباها.

لا بأس أن يتحتم الفجر غرقتي  
ناضحا بفصوله الدموية أبواب العالم.

لا بأس أن تطيل أظفارك وأسنانك  
وتغمدوها في جسد

طلما اشتقت إليه.

ولا بأس أيضا

أن أجد جثتي ذات صباح

موجلا دفنها الى الغد.

جوانب إيقاع الرغبة الجسدية المكبوتة والطامحة الى التحرر من  
هيمته الكوابح المتوارثة من أزمنة الانحطاط ، والتي ينزلها  
قباني منزلة شبه ايروتيكية ذات طبيعة يختلط فيها الهجاء  
والثورة على المحرمات بالاستسلام الكامل وغير المشروط لملك  
الحب وجبروته.

شاعر الغنائية العربية الحديثة بامتياز ، أو كما عبر  
جبرا إبراهيم جبرا ، إنه أحد أكبر الشعراء الغنائيين في هذا  
العصر، تلك الغنائية التي تنموج على غير حقل بأعماق  
شاعريته المحملة بهواها الدمشقي.

هل أضيف شيئا بالانفصاح عن كونه ثورة في الشعر  
العربي وأحد الفواصل التجديدية في تاريخ هذا الشعر؟

\*\*\*

في ترحالتي الكثيرة عبر مدن عربية وأوروبية كجزء من  
جيل وجد نفسه في خضم شتات فكري ومكاني نسج حياته  
ونماجه وسلوكه في غموض هذا التيه وتشظية في غياب أي لمة  
جماعية تشد أواصره المعيشية بفكرة وليو كانت ذات منزع  
طوباوي أو «مشروع» ما.. كان الواقع بارز العظام والعفن يسد  
الناوذه من كل الجهات.

لم يكن هناك مشروع على نحو ما كان عليه الزمن القباني  
وأقرانه ، فهدمت بنا الحياة في طرق مختلفة ، أكثر أرقا وحشة  
وكذلك التعبير الشعري والفني بصورة عامة الذي خضع  
بدوره لتحولات هذه الحياة المزدحمة في الربع الخالي وهذياناتها  
المنكسرة. وجدنا أنفسنا مشدودين بشكل حثيثي الى ذلك الزمن  
ورعيه الكبير ، من غير افتعال قطيعي ولا انساق.

.. فقط، الأمكنة المتصدعة، العزلات والتقليبات  
الفكرية والاجتماعية العاصفة، التي لم تبق على مفهوم  
قائم أو بداهة فكرية وقومية وتاريخية. كل المثل السابقة  
والتصورات جرفها الفيضان، فهي بصاحبة الى خلق  
صياغات جديدة أو إعادة النظر فيها.

بقي الزمن القباني زمن التأسيس المستمر، في أراض  
وعرة ومصححة بأسلمة القمع المتزج بالثروة والجهل.

وفي خضم هذا الرحيل ايضا لم اتق نزار قباني إلا في  
مناسبات عابرة في أكثر من مدينة ، أي لم اقرب منه بشكل  
شخصي وحميم إلا أثناء زيارته لعمان عام ١٩٩٢ . كنت راجعا  
بعد غياب طويل أفكر على نحو غامض وساخر بمشروع يسوغ هذا  
الرجوع.. هكذا أخذنا سياق الأحاديث الحميمة لمناقشة فكرة  
تأسيس مجلة ثقافية - فكرية ، وكان شديد الحماس لأي مشروع  
داخل الوطن رغم المرارة والكتابة التي سبواجها أي مشروع  
ينزع نحو التسيير والاختلاف في مناخ أقرب الى العدا لآي ثقافة  
جديدة. وبعد فترة ظهرت مجلة (نزوى) التي ستكون عامها الرابع.

وفي هذه الزيارة الأولى حصل مشهد نادر وطريف ، في  
مدينة مسقط العاصمة العمانية الجميلة التي يسودها  
الهدوء والغياب التام لازدحام الشوارع والطرق ، ما إن اقرب

**سيف الرحبي**

## المحتويات

٦	استطلاع : الأفلاج في عُمان : طالب المعري.
١٧	دراسات : السيرة الروائية : عياد إبراهيم - لكان : مالكولم بوبي (ترجمة) عبدالمقصود عبدالكريم - المستوى الصوتي والمستوى الدلالي : مولاى حفيظ بابوي - أوميرتو إيگو : (ترجمة) عبد الرحمن بوعلي - العرب المحدثون وتراثهم الشعبي : عبدالصمد بلكير - روايتون في القلب : حلمي سالم - فرانسواز ساجان : (ترجمة) محمد الظاهر - فراق في طنجة : سعيد يقطين - عُمان في لسان العرب : وليد محمد خالص.
١١٣	مصرح : تدريب الممثل : جلين ويلسون (ترجمة) شاكِر عبد الحميد.
١٢٩	سينما : حوار مع المخرج أنور القوادري : صفاء كنج - فيلم الليل لحمد ملص : محمد أمين الحسن.
١٤٠	فن تشكيلي : معرض الفنانين موسى عمر وحسين عبيد : عز الدين نجيب - الفنان السوري شريف محرم : غالية خوجة - الفنان المغربي الزاهد : عزيز الحاكم.
١٤٧	لقاءات : عبد اللطيف اللعبي : محمد الظاهر - واسيني الأعرج : جمال فوغالي.
١٥٥	شعر : نشد الظفر : فرناندو بيسوا (ترجمة) المهدي أخريف - الديوان الشرقي : جوته (ترجمة) عبد الغفار مكاي - بيوت الموتى : ينز فلك ينسن (ترجمة) جمال جمعة - الاحتمال وحده : شوقي عبد الأمير - قصائد : خالد المعالي - صعب حتى على السحرة : محمد الصالحي - بعد قليل : يوسف أبولوز - الغيم في جبل الزعتر : عياد البلوشي - أجنحة الموت : تهامة الجندي - قصائد : هدى إبلان - شكل آخر : نييل أبوزرقين - إجازات : فيصل أكرم - حتى آخر ضوء : السيد الليثي - مشهد : أسامة عرابي - قصيدة عنقي : كريم عبد السلام - حكايات من دفتر امرأة : هدى أحمد جاد.
١٨٨	نصوص : رسالة إلى رهينة : سانت اكوبري (ترجمة) روز مخلوف - اليوم الثاني : أيفو اندريتش (ترجمة) زهير خوري - الألف : عياد خليفة - تبادل الأشلاء : حسن كريم عاني - يسوع عصري : نورا أمين - احتمالات : كوليت بهنا - حنين : عائشة الشبيدي - عرض حال : جان الكسان - عن الذي غاب ولم يعد : بديعة أمين - صحوة ، ولهم حكايات : مياسة الوز - الحوار الليلي متعدد النغمات : منى برنس - عواء السهر : عواض شاهر العصيمي - رثاء إلى صديقة : تركية اليوسعيدي.
٢١٩	علوم : الفراسات العمانية : تورين لارسن.
٢٢٥	مناهبات : هشام شرابي : صدوق نور الدين - مهدي محمد علي : شاكِر الأنباري - لماذا تكتب النساء : حمدة خميس - تشكيل الأذى : زهير غانم - محالفة : إبراهيم فتحي - العصفورة المهاجرة : هاشم صالح - إيمان مرسل : عالية شعيب - بانينال : أشرف أبو اليزيد - أرتو : عبد المجيد شكير - السيرة المحيرة : محمد الظاهر أمحمد - الشعر والانتخابات : البشير التهامي - معركة سلوت : إبراهيم القادري بونشيش.
٢٥٦	أضاءات من الشعر العماني : أبو مسلم البهلاني : هلال الحجري



ترسل المقالات باسم رئيس التحرير .. والمقالات تعبر عن وجهات نظر كتابها ، والمجلة  
ليست بالضرورة مسؤولة عما يرد بها من آراء.

استطلاع

زكي



# الأفلاج العمانية

## مسيرة حياة وحضارة

طالب المعمري

تصوير: سيف الهنائي

كلود الفيزارد

الأفلاج .. عيون جارية لها حرقة الدمعة على  
الخد، وهي تسقي الأخضر النابت على وجنة  
الأرض الصفراء.

لها طعم الاشتياق للمشتاق بين حرارتين ودفع.  
كنا صغاراً نقيس «قامة» الماء، بقامة الجسد. ظل  
ظليل، الماء النابع بين مجرى وساقية.

هذا الأمداء قلم ومحبرة بلون البلور. ومغرب في  
بعض أيامه المضطربة بلون الجدار بالجدار.  
والحصي حصنه من الاندثار. هذا زمان وتلك  
أزمان، حين فتحنا أعيننا على أنهار الطفولة أو  
طفولة أنهارنا، الفلج نبع مائه، والسواقي  
طفولته وشيخوخته بداية ونهاية، كما العمر  
بين منبعين بعضه فان وبعضه باق.



الخطوط والدوائر، وكما يشكل الفلج مسيرته من النبع إلى تلك الورقة الخضراء في نهاية القرية.

كنا نعي وجودنا .. بوجود الماء .. نقدر أهميته في دورة يومنا، من أول نظرة في أول الصباح إلى أحلامنا التي تبث وحشة السالكات في عتمة الليالي .. أو خلوة قمرية على جانب ساقية يومنا وساقيته وهو يجري الهويني بهدوء العارف ليروي المكان بريقه الشفاف، تحدث جلبة في مجراه، نراه بعين النظرة الأولى .. نظرة الكائن لمكانه فتتخيل أكبر من مداه وحجمه مرات ومرات، لا نفحصنا له إلا المحبة الدائمة لأننا مقيدون بمقدراته فإن نقص حزننا، وإن زاد مأواه فرحنا، فرحنا معبر عنه باليدين بأن تطرد الزائد منه لكعبة ننسئ بها حيث لا نملك غيرها.

لهذا فالفلج ينبوع رزقنا بل ..حيواتنا بضيقها البسيط، وعفويتها الريفية ومشاعية الافادة والاستفادة.

ومن أجل أن يكون وللمقدس قدسيته خلقنا له أسطورة البداية والتكوين، وألنسانه شوب الهية، والمهابة، تتناقلت السقنا بال تكرار، والتساور، وكما للحكاية والأسطورة، لكي تعيش لأبد لها من مقومات واقعية غائرة القدم أو متخيلة ومفترضة كقصة النبي سليمان بن داود حينما زار عُمان على بساط الريح وقد أمر خدمه من عمره بأن يبنوا عشرة آلاف قناة في عشرة أيام .. أو أن الفرس هم من بنوا هذه الأفلاج في عُمان لكن الواقع، غير الخيال، فالإنسان منذ أزل له الأول شكل حالته حسب ظروفه والمكان - خصوصا - حين يكون ذا تضاريس ومناخات تتراوح بين اللينة جينا والقاسية أحيانا، لهذا فالتكيف المكاني للوجود البشري منطلقاته متعددة: تبدو أول ما تبدو مع توافر هذا الشرط الوجودي .. ألا وهو الماء يشق مصادره - خاصة - حينما تعرف تساقط الأمطار وارتباطها بمواسم معينة أو بمعنى أدق بموسم واحد.

فالماء بشكله السطحي والفجائي سريع التبخر عند درجات الحرارة الشديدة كما أن الآبار وطرق استغلالها البدائية قديما لا تنفع معها إلا الزراعات المصدودة، كيف الإنسان العماني علاقته بالأرض بأن جعلها تفرج الماء

تشكل الأفلاج حياتنا على جانبيها، أو تشكل الحياة استمرارياتها في كنفها. تطلق الحياة، أو تلغي حياة - خصوصا - حين تكون الحياة من بعض مائه وزاده .

شريان يمتد من قلب الأرض إلى قلب الكائنات والإنسان أوله طين وماء .. وآخره ماء.

«وجعلنا من الماء كل شيء حي» سورة الأنبياء.

أيها الكائن .. الساكن ... المتشكل من قلب النقطة، لك الماء وحده، .. حياة .. لك القوة والجبروت والتحدى أن تكون وحيدا والماء كتريك .. ورفيق رحلتك الأرضية من عطش الأزمان.

ارتو ما شئت .. فالماء ملبس للوجود وجوده.. الماء

جسدي.. والماء طور في تكوينه وتشكله من حضرة المحتضر. قطرة، قطرات في صحراء السموات بقي أن تكون الخيط واصلا بين حياة دون موت. الماء ... دون الماء منقلب الحال إلى أثر أبعد عن العين.

لهذا فبكاءات الكاشف أوله ماء، وآخره ماء كون الإنسان حياته قرب الماء .. أو أن حياته تجرس في أعماقه .. وحيث يتواجد تنفجر أسرار الياسة بالخلوصات، مجلجلة بهذا الصوت الألمي الذي كسر بهيبة تفكيره سكنية المكان.

«وينهم أن الماء قسمة بينهم

كل شرب مستقره سورة القمارة ٢٨.

تسري المياه على الأرض. كما يسري الدم في الجسد احتياج لا غنى عنه متفعة إن انقطعت اندثرت وفنت. كنا صفارا، وكانت المياه فرحتنا ويهجتنا من وحشة قعر المكان ولهيب الشمس الذي يستمر شهورا .. كانت الفلجات المطرية غيثا تبوح لنا مع الحياة ومسيرتها المشكلة بين قطرة وقطرة، لهذا فالأمطار رغم شحنتها في معظم شهور العام، تطلب أجسادنا، وتجعل من أفلاجنا الصغيرة أنهارا لا ينضب مأواها. نفعل فيها، نراكض المدي على رغو عابرة، أو سمكة مائية صغيرة تنسل من بين أيدينا، وهي تنفجر في أعماقه المرثية، وقد انقذتها صدفة الحظ من بين قبضة اليدين أو هرس الرجلين. يشكل الفلج ذاكرته فينا، كما تشكل الحياة تقاطيعها مع ملامح وجوهنا. راسمة لنا





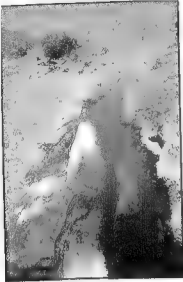
# الهيكل التنظيمي للفيلج كما يعكسه الواقع الحالي



المصطلح	معنى المصطلح
آخر الليل	أحد تقسيمات الردة ويطلق عليه ربيع آخر الليل ويحين موعده الساعة المسابعة من بعد منتصف الليل بالتوقيت الخروبي.
أمة الفلج	أمة الفلج هي النقلة التي يذيق منها الفلج أو المنبع الرئيسي للفلج، ويطلق عليها رأس الفلج، كما يسميها البعض الآخر أم الفلج، وتكون الأمة مكشوفة في معظم الأفلاج الفيلية. أما أمة الأفلاج الداذية فهي عبارة عن أول بئر عند رأس قنطج وتكون مغطاة وقد يصل عمق أمة الفلج الداذي إلى (١٠٠) مترا في بعض الأفلاج.
أشور	فترة زمنية تقدر بنصف ساعة تقريبا، ويقصد بها أن قطعة أرض زراعية لها حصة في ماء الفلج لمدة نصف ساعة حسب دورة الفلج سواء أكانت أسبوعية أم أكثر.
بادة	البادة نصف يوم (١٢ ساعة) ويقال: بادة الليل وبادة النهار. ويطلق عليها (خبيرة) في بعض المناطق.
بسدة	أحد أرباع تقسيمات الردة وهي عبارة عن توقيت زمني، وتبدأ البسدة عندما يكون طول ظل الشخص (٢٤) قدما وذلك في معظم الأفلاج الفيلية. أما في بعض الأفلاج الداذية فيختلف موعدها باختلاف منطقة الري بالفلج، فقد تبدأ عندما يكون طول ظل الشخص (٢٤) قدما أو (٢٠) قدما أو غير ذلك وفقا لما تم التوافق عليه.
بيدخان	البيدخان هو الشخص المتخصص في معرفة كيفية تقسيم مياه الأفلاج وتوزيعها ودوراتها وهو الذي يستطيع أن يقرر ما من أنواع السخيل، وكذلك تحديد كمية البنيات اللازمة لتلقيم كل نخلة، ونوعية المحل الذي يصلح نباته ويقوم البيدخان بالعمل مباعدة عن أصحاب الأموال مقابل أجر يتفق عليه.

## أسماء نجوم معاصرة الليل في بعض مناطق السلطنة

م	أسماء النجوم	م	أسماء النجوم
١	كوي	١٢	الجوزاء
٢	القوس	١٣	الشعراء
٣	الغراب	١٤	١ - البوب
٤	الأسد	١٥	ب - الذراعين
٥	الصارة الأولى	١٦	البطن
٦	الصارة الثانية	١٧	الاسقام
٧	المسعد	١٨	المواشيب
٨	الكوكبين	١٩	الذكيرين
٩	النريا	٢٠	الغفر
١٠	الديمران	٢١	العقرب
١١	الشبكة		



## ٤٣٠٠ فلج

### هندسة

### عمانية

### استمدت من

### تجارب

### التفكير

### العقلي

### من الأزل

## نظام الأفلاج :

إن هذا النظام يعتمد على المياه الجوفية وشبه الجوفية واستخراجها بطريقة بسيطة دون استخدام الآلات الميكانيكية ومن ثم استعمالها في الزراعة وسائر الاستخدامات البشرية وتعتمد الأراضي الزراعية في عمان على الري بالأفلاج بنسبة حوالي ٥٠ - ٦٠٪ من إجمالي موارد المياه المتوافرة، ويبلغ عدد الأفلاج في السلطنة حوالي ٤٣٠٠ (٥) وتنقسم الأفلاج إلى ثلاثة أنواع رئيسية:

أفلاج دائرية وأفلاج غيلية وأفلاج عينية. وفيما يلي عرض مختصر لهذه الأنواع الثلاثة..

## أفلاج دائرية :

وهي عبارة عن قنوات طويلة محفورة تحت الأرض يصل طولها إلى عدة كيلومترات وتصل أعماقها إلى عشرات الأمتار وتبلغ نسبة الأفلاج الدائرية حوالي ٤٥٪ من إجمالي عدد الأفلاج بالسلطنة وتتواجد المياه طوال العام بهذه الأفلاج.

## أفلاج غيلية :

هي عبارة عن قنوات تستمد مياهها من المياه الجارية السطحية أو شبه السطحية بأعماق لا تزيد على ٣ - ٤ أمتار وتزيد كميات مياه هذه الأفلاج بعد مطول الأمطار مباشرة وعادة تجف الأفلاج عند انقطاع الأمطار لمدة طويلة، ويتراوح طولها من ٥٠٠ متر إلى ٢٠٠٠ متر ويعتمد عرض ساقية هذه الأفلاج على نوع الوادي وغازارة مياه الأمطار. وتبلغ نسبة الأفلاج الغيلية حوالي ٥٥٪ من إجمالي عدد الأفلاج.

الدائم، والزرع النضير على مدار العام. لهذا جاءت ابتكاراته موافقة لما حاجته للعيش والاستقرار. فأخرج الماء ليري به ظمأه أولاً، ناسفاً بذلك فكرة الاستقرار التي صاحبت جزءاً من حياته الأولى، ففي هذه الحالة شكل أول نواة لحالته المجتمعية ببساطة تكوينها.

هذه المقدمة.. تراوحت بين الذاتية المشكية بالطفولة النضيفة التي اغتسلت بماء الفلج.. ذلك النبع الذي يولد المحبة لتلك الطلقة الأولى، وهذا المكان الذي برقت فيه عين الصرخة ليلادنا الأول، وبذلك ميلادنا المعجون بأرض الطين والحنين. عمان.

كما أنها المقدمة - المدخل، تؤشر إلى أهمية هذا النبع وقنواته والتصاق العماني أرضاً به، رابطاً حياته بمصرية قدرية لا انفصام فيها، لا يعيش دون الماء (الفلج) ولا يعيش ولا يستمر جريانه (أي الفلج) دون رعاية الإنسان.

يكفي إنه حينما يتضرر الفلج، بسبب ماء، تنهض القرية عن بكرة أبيها لا يستثنى أحد لها عن خدمة هذا المجرى المائي. خدمة لم أر في حياتي توصيفا لها. وتلمس إحساسهم وكأنهم يزيديون في مجراء دعوات من محاجرهم في حالات الجفاف، ويحملون كل ما يحرق مسيرته (مجرأه) في حالات الأنواء الجوية المضطربة والخراب، دافعين جهودهم فوق طاقتهم... وكأننا الفلج يعوضهم ليس في وجوههم الشرطي به. بل في صوته المنساب، تذوب أناتهم وانتقال الصعاب.

## ما هو الفلج ..

الفلج في العرف العماني هو الماء الجاري عبر قناة مشقوقة في الأرض مصدرة المياه الجوفية الموجودة في باطن الأرض<sup>(١)</sup> أو تلك المياه المتواجدة في مناطق الأودية، وفي كتاب جمهرة اللغة يعرف الشاعر العماني ابن دريد الفلج بقوله: «هو النهر الصغير، وكل شيء شققته تصفين فقد فلجته»<sup>(٢)</sup>.

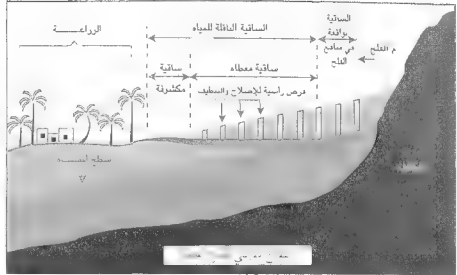
يعرفه لسان العرب لابن منظور. والحكم لابن سيدة الاندلسي «الفلج هو النهر.. وقيل هو النهر الصغير، وقيل هو الماء الجاري من العين والجمع أقلاج.. ويشق منه الفلج بضمعين وهو الساقية»<sup>(٣)</sup>.

فكلمة الفلج كما تستخدم في عمان جميعها أفلاج وهو اصطلاح شامل لنظام من أنظمة الري. والكلمة مشتقة من جذور سامية قديمة تعني (التقسيم) وما يقابل الفلج في اللغة العربية هو تقسيم الملكية إلى أنصب<sup>(٤)</sup>.

## التوزيع المائل

## لياه الأفلاج ساهم

## في استمرارية



### أفلاج عينية :

وهي الأفلاج التي تستمد مياهها من العين مباشرة مثل فلج عين الكسفة بولاية الرستاق، فلج الحمام ببوشر ومنها أيضا عين ساخنة وتتراوح أطوال هذه الأفلاج من ٢٠٠ متر إلى ١٠٠٠ متر وعدد هذه الأفلاج في السلطنة محدودة ونسبتها أقل من ١٪.

إنّ فالنوعان الآخرين من الأفلاج الغيلية والعينية سنتحدث عنهما على عجلة الموضوع. فالطبيعة أوجدتهما وهذان النوعان لا تختص بهما سلطنة عمان وحدها وإنما يشاركها العديد من بلدان الأرض. ويشير الباحث الأسباني خايمي أوليفر آسين إلى أن قنوات العاصمة الأسبانية مدريد تتشكل كالتالي: لا تبدو القنوات على الإطلاق عند المنابع المتفجرة على سطح الأرض لأنها غير موجودة. ولكن عند وديان « تقع على مستوى معين من مدريد، ويوجد في أرضها أكياس جوفية مليئة بمياه الأمطار <sup>(١)</sup>».

### ١ - الأفلاج الغيلية :

تشكل وسائل حزم المياه بين الأودية أو على جوانب الأودية أو بين الصخور أساس الأفلاج الغيلية وهي ببساطة أسهل هذه القنوات انتشارا من حيث قدرة الأفراد العاديين والمزارعين على إقامتها.. حيث تقام حواجز أمام حركة جريان المياه لتوجيهها الوجهة المطلوبة. كما أنها أيضا وبسهولة إقامتها ، أكثرها عرضة للفيضانات وجريان الأودية فهي تقام في مواجهة تقدم هذه المياه. وقد شاهدت بنفسى تصعد مثل هذه القنوات ، كما أن هذه القنوات عرضة أكثر عن غيرها في أوقات المحل «الجفاف».

بتوقف جريانها ينسب متفاوتة ونادرا ما تهبط الأودية وتزيل معها معالم ذلك الثعبان المائي .

### ٢ - أفلاج العين :

تتراوح أهميتها حسب نوعية مياهها، فهي تتراوح بين الحارة والباردة وبين العذبة الصالحة للشرب والضاربة للملوحة والقلوية المخطوطة بمياه الأودية التي تصلح للزراعة وهناك نوع آخر من العين التي تحتوي على نسب متفاوتة من الاملاح المعدنية وتصلح مياهها للتدوير والاستشفاء . وتكمن أهمية العين في سلطنة عمان في كميات التدفق اليومي، حيث يبلغ متوسط كميات المياه المتدفقة من العين الحارة حوالي (٨) ملايين جالون يوميا. ومتوسط كميات المياه المتدفقة من العين الباردة حوالي (١٥) مليون جالون يوميا. <sup>(٢)</sup>

الذي يهمن في هذا الاستطلاع هو بالتحديد العين التي ينشأ الانسان في إقامتها ، بحيث تتغير المياه فيها قبل العين الطبيعية أو ما يسمى في عُمان (الأفلاج الدائرية) والتي بالأهمية بمكان ذكرها نسبيا بشيء من التفصيل رغم إنني لا أميل أن أحول هذه القراءة على عجالة عجلاتها الى دراسة تحليلية ، تناقش تفاصيل لا تهم إلا الباحثين. بل للدارس المتخصص العودة الى المراجع المشار إليها.

### الأفلاج الدائرية :

أشرت سابقا الى الأسطورة ولكن ما يهمن بعيدا عن الأسطورة واقعية ما نشاهده ونراه يوميا، سيرة وحياة لهذا النوع من العين التي تشكل أهم الأفلاج في سلطنة عمان وأكثرها أهمية وعددا وغزارة وتأثيرا في المكان والبيئة



## بعض الأفلاج تمتد لمسافة ٧ كيلومترات



كما أنها رغم تدفقها الطبيعي بعد إقامتها تحتاج إلى مراقبة مستمرة لمعرفة منسوب مياهها كل لحظة وكل حين. لماذا .. لأنها تشكل نسبة ٤٥٪ من إجمالي أفلاج السلطنة ولا تملأ بقرية أو مدينة من هذا النوع من الأفلاج.

وعند أول زيارة في مدينة نزوى في بداية السبعينات لم أفطن كثيراً لأهمية القلعة والسوق وغيرها من تفاصيل المدينة العريقة، وهي بأهمية لدراسة خاصة، بل ذهب ذهني سريعاً نحو الفلج الذي كان يخيل لي بأنه نهر وكنت وأنا صغير السن أتعجب من هذا النهر المقيد بين جدارين إلا وهو فلج (دارس) بل كانت مخيلتي تذهب أبعد من ذلك إلى أشياء لم أرها في أفلاج أخرى عايشتها وشاهدتها عيني حينذاك كنت أتوقع مثلاً أن أجد فيه (دمون أبو ثمانية) طيات كبيرة من سمع النخيل وكذلك أشجار السمر والغاف وغيرها وهي تنقل من مكان إلى آخر ولكنني وجدته فلجاً حقيقياً مندفعاً مياهه بغزارة مثل رفيقه غير البعيد عنه، فلج (الخطمين) بإحدى نيايات الولاية (بركة الموز) هذا النهر الآخر الذي كان أيضاً يمثل أسطوره وأجواده الخاصة، فهذا الفلج (الخطمين) كما يشير الأهالي بأن بانيه الاسم سيف بن سلطان البحري، ويذكر الباحث (ولكنسون) وفي دراسته "نشأة الأفلاج في عُمان" إلى أنه أي سيف بن سلطان قد بلغ من الثراء حيازته من الأراضي حداً كبيراً حتى أنه كان يمتلك ثلثي حقوق المياه في عُمان. ويشير الباحث أيضاً إلى أن هذا التداخل بين الممتلكات الشخصية وممتلكات الدولة والأشكال الرأسمالية المتزايدة لاستغلال الأرض في عهده، هو ما خلغ عليه لقب "قيد الأرض" وما كان يرمز حسب قول الباحث ولكنسون إلى الانهيار النهائي للإمامة وتحولها إلى سلطة حاكمية، ولكنها كانت في حد ذاتها فترة من الازدهار الهائل بالنسبة للأراضي<sup>(٨)</sup>.

وتشير المصادر الشفاهية إلى أن "قيد الأراضي" وضمن هذا السياق يعتبر من أكثر الأئمة العمانية الذين عسروا الأرض ووسعوا الرقعة الزراعية وشقوا الأفلاج، وقد بلغت أكثر من سبعة عشر فلجاً.

عودة إلى فلج (الخطمين) شاهدت منظرًا قلما يتواجد إلا في بعض الأفلاج العمانية الكبيرة. وهو أن الفلج منيعه وأخذ، ويسير في مجراه حتى منطقة التوزيع ليتفرع إلى ثلاثة أجزاء كل جزء يسمى بـ"الغيز" ففي المنطقة الأخيرة قبل تفرقة إلى سواك ثلاث عندنا تقذف بثلاث كرات. سيذهب كل كرة إلى ساقية بعينها؛ مما يؤكد روعة التصميم والدقة الهندسية البارعة للإنسان العماني في توزيعه العادل لمياه الفلج للمستفيدين منه. وبهذه الحالة لا يظلم أحد ويأخذ كل ذي حق حقه بالتساوي. إذن نظام الفلج هو .. نظام حياة ودون

تكتاف الأفراد المكونين لهذا المجتمع ، لا يمكن أن يكون للفلج ذاكرة وحضور، بل هو شيء ككل الأشياء.

فتشييد فلج داؤدي صعب للغاية ، ويتطلب مهارة لا تتوافر إلا لدى المختصين العارفين. لهذا، وحسب الاستمرارات والقراءة والاستقمار إنه لم تتم إقامة مثل هذه الأفلاج بشكلها المعروف منذ عقود بعيدة ويبدو لي أن آخر الانجازات على هذا المستوى النوعي في إقامة مثل هذه الأفلاج يرجع الى العمارية في القرنين السادس والسابع عشر الميلاديين وقبل هذا التاريخ يعقود وخلال الفتنة الكبرى التي شهدتها عُمان خلال حكم الخليفة العباسي المعتضد . ودمر الوالي العباسي علي البحر بن محمد بن نور الذي أطلق العمانيون عليه لقب محمد بن بور معظم أفلاج البلاد وسأواها بالأرض<sup>(١)</sup>.

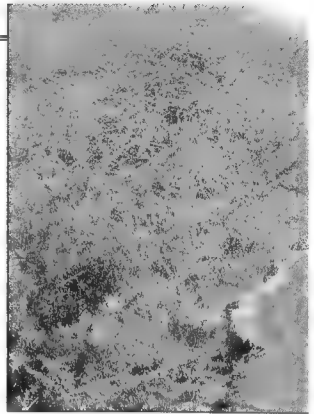
ومع مرور السنين أصبحت حرفة إنشاء الأفلاج الداؤدية محدودة أو شبه معدومة ولكن هناك قبيلة اختصت بهذا النوع من المعمار ألا وهي قبيلة العوامر وذاع صيتهم في هذا المجال الذي توارثوه أبا عن جد.

فالاستثمار في شق قنوات الأفلاج ليس هينا على الإطلاق في ظل ندرة المياه وعوامل الطقس الحار ودرجات التبخير العالية مما يتطلب معطيات أمنية واقتصادية لا يقدر عليها الأفراد العاديون بل تتطلب جهود سلطات محلية كانت قائمة آنذاك.

ويشير الشيخ بدر بن سالم العبري في كتابه «الأفلاج العمانية ونظامها» الى أن هذه الهندسة دقيقة في تكوينها، عظيمة في إنشائها وصنعتها موهبة الانسان العمانية، وقاستها بمعيار عقلي، ووزنت مقاييسها بميزان علم تطبيقي مستمد من تجارب تفكيرية عقلية<sup>(٢)</sup> وحتى لا تسرد خطوات البناء وشرحا التخصصي نسبيا ارتأينا إرفاق الدراسة برسومات وخرائط تسمح للعين بقراءتها بأفضل من شرحها.

### توزيع المياه

يبدو لي أن شق الأفلاج وتدفق مياهها يصحبه كما ذكرنا صعوبات جمة لكن نظام تقاسم المياه هو الأصعب ومعرفته لدى العامة من الناس تحيط به صعوبات إلا من لمن المختصين، فالأفلاج لا يتحكم الأفراد في جريانه فهي تتدفق ليل نهار، لها قوانينها وطرقها المتعارف عليها عرفيا حيث لا توجد نصوص مكتوبة للاستناد عليها في مثل هذه الحالات ويقدر توزيع مياه الأفلاج بالساعات الفلكية في النهار بالظلال وفي الليل بالنجوم وهي نجوم معروفة ومحددة. فتحدد أقباط الشرب من طلوع نجم الى طلوع



## ١٠ آلاف فلسج في عُمان بناها جنود الملك سليمان!



العدد الرابع عشر - أبريل ١٩٩٨، نهوس



حفر آبار مساعدة وذلك بإنشاء الآبار الانتاجية سواء الجوفية أو المفتوحة وتزويدها بالمضخات المناسبة وتوصيل مياهها خلال خطوط أنابيب الى الأفلاج . وقد استفاد العديد من الأفلاج من مياه الآبار حيث تم حفر عدد ١٣٢ بئرا مساعدة مزودة بعدد ١٣٦ مضخة في مناطق مختلفة من السلطنة خلال الفترة ١٩٨٠ - ١٩٩٣.<sup>(١١)</sup>

**خلاصة القول :** إن المياه عموما ومياه الأفلاج خصوصا هي رهاطنا وملأنا من قسط الأزمان وصراعات القرن الواحد والعشرين وستكون انعكاسا، لمن يملك الماء ومن لا يملكه ورغم قلته في الأراضي العمانية فإنه رمز حياتنا ومركز وجودنا به نحيا أو نموت.

### هوامش

- ١ - حماد ندوة الدراسات العمانية - إصدار وزارة التراث القومي والثقافة نوفمبر ١٩٨٠ المجلد الثالث ص ١٠.
- ٢ - حماد ندوة الدراسات العمانية - مصدر سابق - المجلد الثامن ص ١٨٣.
- ٣ - المصدر السابق - المجلد الثامن ص ١٨٣.
- ٤ - الأفلاج ووسائل الري في عُمان للسوفل ج. رس ، ولكنسون - وزارة التراث القومي والثقافة العمانية الطبعة الثانية ١٩٨٦ ص ٤٤.
- ٥ - الأفلاج في سلطنة عمان كتيب أصدرته المديرية العامة لإدارة موارد المياه - بوزارة موارد المياه.
- ٦ - حماد ندوة الدراسات العمانية - مصدر سابق المجلد الثامن ص ١٨٩.
- ٧ - الأفلاج في سلطنة عمان - مصدر سابق ص ١.
- ٨ - حماد ندوة الدراسات - مصدر سابق، المجلد الثامن ص ١٢٨.
- ٩ - ثقة الاعيان بسيرة أهل عُمان للإسلامة الشيخ نور الدين السالمي - إصدار مكتبة الاستقامة مسقط - بدون تاريخ - ص ٢٦٧.
- ١٠ - حماد ندوة الدراسات العمانية - مصدر سابق ص ١٠.
- ١١ - الأفلاج في سلطنة عمان - مصدر سابق ص ٤٠.

آخر وما بين طلوع وآخر ساعة فلكية ، ونصف تلك الساعة يسومونه أثرا.

ويتبين أن هندسة الأفلاج في تركيبها ونسيج تشكيلها وما يصاحبها من علاقات وحالات اجتماعية واقتصادية هي بالأساس ذات وضعية عمانية وليست منقولة وإن تشابهت بعض الحالات، خصوصا، في قنوات القليلة والعيون. أما في حالة القنوات الدائرية فهي استثناء عماني خالص، ومن أجل هذا اهتمت الحكومة العمانية منذ بزوغ النهضة المباركة في أوائل السبعينات حيث قامت الحكومة الرشيدة بجهود كبيرة في المحافظة على هذا التراث القيم فبذلت في وضع خطط للصيانة والتطوير وذلك من خلال:

- ١ - اصلاح الأفلاج وزيادة كفاءتها المائية.
- ب - تنمية وتطوير المصدر المائي للأفلاج.
- ج - حفر الآبار المساعدة للأفلاج.
- د - الاستغلال الأمثل لمياه الأفلاج من خلال إدخال نظم الري الحديث.

ففي الخطة الخمسية الأولى ١٩٧٦ - ١٩٨٠ كانت مساعدة الأفلاج تتم عن طريق الدعم المباشر للأهالي دون شروط فنية، ولكن خلال الخطط الخمسية التالية تم وضع مواصفات فنية من قبل مهندسين متخصصين مع الاشراف التام على تنفيذ أعمال الصيانة والاصلاح والتطوير بواسطة مهندسي الحكومة. وقد تم خلال الفترة ١٩٨٠ - ١٩٩٣ م إصلاح حوالي ١٥٠٠ فليج بطول كلي مقداره ٩٠٠ كيلومتر. وقد وضعت الحكومة ضمن برامجها لاصلاح الأفلاج

# السيرة الروائية

## اشكالية النوع والتهجين السردى

عبدالله ابراهيم \*

### ١ - اشكالية النوع والتهجين السردى

السيرة الروائية ممارسة ابداعية مهجنة من فنين سرديين معروفين: السيرة والرواية. لا يقصد بالتهجين معنى سلبيا، إنما التركيب الذي يستمد عناصره، من مرجعيات معروفة، واعادة صوغها وفق قواعد مغايرة، في السيرة الروائية يدمج الخطاب بين الراوي والراوي، فهما مكونان متلازمان لعلامة جديدة هي «السيرة الروائية». لا يفارق الراوي مرويه، لا يجافيه، لا يتكرله إنما يتماهى معه يصوغه، ويعيد انتاجه طبقا لشروط مختلفة عن شروط الرواية والسيرة.

واحد: الراوي الذي يصبح محورا مركزيا في النص.

يقتضي الحديث عن السيرة الروائية الاشارة الى اهمية التجربة الذاتية المستعمدة والمصاغة صوغا فنيا مخصصا يناسب متطلبات المرد والتخيل ومقتضياتهما، ذلك أن المادة التي يفترض أن تكون حقيقية وأصلية، لا يمكن أن تحتفظ بذلك، فما إن تصبح موضوعا للسرد الا ويعاد انتاجها طبقا لشروط تختلف عن شروط تكونها قبل أن تندرج في سياق التشكيل الفني، وعليه لا يمكن الحديث أبدا عن مطابقة حرفية ومباشرة بين الوقائع التاريخية المتصلة بسيرة المؤلف الذاتية والوقائع الفنية المتصلة بسيرة الشخصية الرئيسية في النص، هنالك تناخلات كثيرة، فالوسيط وهو السرد هنا يعيد ترتيب العلاقة بما يوافق العالم الفني الجديد، اننا يمكن أن نحصل على وقائع خارج نصية استنادا الى الاشارات المعترف بها كالتواريخ والوثائق والأحداث، لكن تلك الوقائع كيف وانتجت، لتكون عناصر في نظام مغاير، مع أنها مازالت توحى إذا قرئت في ضوء مرجعيات محددة بتلك الأحداث والوقائع، ومهما يكن من أمر، فإنه يلزم التأكيد أن الأهمية في موضوع السيرة الروائية لا تنجس الى البحث المباشر عن المطابقة بين الشخصية الواقعية وسيرتها والشخصية وقد أصبحت عنصرا في تكوين فني أكبر، إنما يظهر الاهتمام

والسيرة الروائية هي «نوع» من السرد الكثيف الذي يتقابل فيه الراوي والراوي، ويندرجان معا في تداخل مستمر ولا نهائي، يكون الراوي مصدرا لتفحيات الراوي، الكيان الجسدي والنفسى والذهني للراوي يشرح، ويعاد تركيبه، التجربة الذاتية تشعن بالتخيل، توفر هذه الممارسة الابداعية حرية غير محدودة في تقليب التجربة الشخصية للراوي، واعادة صوغ الوقائع واحتمالاتها، وكل وجودها، دون خوف من الوصف المحايد والبارد للتجربة، ولا الانقطاع التخيلي عنها، وبشكل من الاشكال فإن السيرة الروائية هي سرد ذاتي مباشر، حتى لو استعان الراوي بالصيغ الموضوعية، هنالك باستمرار خرق لتجربة الراوي الذاتية، إذ يمارس الاغواء فعله دون موارد، في نوع من الكشف الداخلي الجريء النادر. ان صيغ الوط والاستعلاء والنبد والاستبعاد والخفض لا تجد لها مستندات تمنحها الشرعية. ولا توفر امكانية لأي شيء سوى الذات، وما يمر عبر منظورها. إذ كل شيء يستمد أهميته وشرعيته الفنية بمقدار اتصاله بالذات الخاصة بالراوي، فربيته تشع دائما فتضمغي على الآخرين أهمية، ليس لأحد من استقلال وقية إلا بمقدار ما يقرره السرد الذي يتركز حول شخصية

\* استاذ جامعي من العراق.

باعتبار الخصائص النوعية لكل منهما<sup>(٣)</sup>. إن فصيلة روايات الشخصية الواحدة، تجد نفسها، مهما اعترضتها من صعاب، شديدة القرب إلى السيرة، فكلهما يعينان بشخصية مركزية، على ألا يفهم من ذلك أن الرواية إنما هي هذه الفصيلة، إذ أن هذه المماثلات لا تحجب أن الرواية على العموم تتنازعها عدة انتعاضات، حدث يطرأ أفعال الشخصيات، أو شخصيات متضافرة في علاقتها ترصد الحدث بإفعالها، فيما السيرة تقتن بحياة فرد، وعبر منظوره الشخصي تتشكل الحيات الأخرى. وعلى الرغم مما يمكن عده تمايزاً بينهما، فإن ذلك التمايز لا يخفف من درجة التفاعل المستمر بين الاثنين، وصيغة السرد المباشر إنما هي إحدى الخصائص التي تصلها ببعضها. صحيح أن مسار التلقي يدفع

سلسلة من الاختلافات، من ذلك أن أفق انتظار القاريه يحدد نوع التلقي، فسي نهاية الأمر، لا يمكن لأحد أن يفرق قناعات المتلقي، في أن الرواية عمل متفيل، والسيرة وثيقة لها بعدد واقعي، ذلك الأفق بما يرتبه من هواجس، يوجه سير القراءة إلى هدف محدد في أثناء قراءة كل من الرواية والسيرة، وعلى أية حال، لا يمكن تخطي الاستعدادات القرائية للمتلقي، أنه فيما يخص السرواية يندفع للتماهي مع تجربة خيالية، ولكنه في السيرة مدفوع بفضول معرفة حقيقة ما

حصل للأخريين، والخلاف حول درجة استنار الجانب الشخصي في حياة الروائيين لتكون مغذيات في تصوصهم. مازال يستثار بالاهتمام<sup>(٤)</sup>، ويلاقي نوعاً من القبول أحياناً من لدن القراء والنقاد على حد سواء، وهنا لا يمكن إغفال درجات التمييز والتفصيل الضرورية في كل فن، تلك المعايير التكرارية التي اكتسبت شرعيتها لأنها تندرج في سياق فعل إبداعي.

يصوغ «ماي»<sup>(٥)</sup> نسق العلاقات الجامع بين الرواية والسيرة الذاتية استناداً إلى درجة حضور أو غياب التجارب الحقيقية في التصوص ويفترض وجود سلم من الألوان المعبرة ومزياً عن تلك العلاقات، سلم تندرج فيه الألوان من

بكيفيات الاستثمار ودرجات الاستلهاام، ومع الأخذ بالاعتبار الاكراهات والاذنياحات التي تلازم كل تحول من حالة إلى حالة أخرى، وهي تقييريات يفرضها تدخل أساليب السرد، ونظام الأمانة، والضماث، والأسماء، والسروى والمنظورات، فاستعادة تاريخ حياة، تخضع في الغالب لشرط زمن الاستعادة، ووعي المستعيد ووجهة نظره، ومستلزمات التعبير عن ذلك، أكثر مما تخضع لشرط المسار التاريخي الحقيقي لتلك الحياة، ذلك أنه في الأدب لا نكون أبداً بإزاء أحداث أو وقائع خسام وإنما بإزاء أحداث تقدم لنا على نحو معين، فرؤيتان مختلفتان لواقعة واحدة تجعلان منها واقتنين تمايزتين، ويتصدد كل مظهر من مظاهر موضوع واحد بحسب الرؤية التي تقدمه لنا<sup>(٦)</sup>.

وذلك يفي إلى التأكيد أن أمر المطابقة الكاملة بين الوقائع التاريخية والوقائع النصية في السيرة الروائية مستبعد، ولا يفي إلى نتيجة مفيدة لكل من التاريخ والسيرة والرواية.

## ٢ - التداخلات النصية : ميثاق السيرة الذاتية وميثاق الرواية

على خلفية التاريخ الأدبي لكل من الرواية والسيرة يهد «جورج ماي» علاقات التداخل والتضارب بين هذين النوعين الأدبيين. فيذهب

إلى أن السيرة قد استثمرت أساليب السرد التي أشاعتها الرواية، ولكن الرواية قد استثمرت بدرجة واضمة السرد المباشر الذي يعتمد على ضمير المتكلم، وهو أسلوب ظهرت بذوره في المذكرات، وسرعان ما دفعت به الرواية إلى مركز الاهتمام، وأصبح جاهزاً لأن يعاد استخدامه ويتنوع شديد الثراء في السيرة وهنا يلاحظ عمق الاقتباس والملاحة، لكن الأمر لا يقتصر على ذلك، فالرواية والسيرة ربطهما جامع مشترك آخر، وهو أن فصيلة كاملة من الروايات قد حذت حذو السيرة في أن أحداثها تتمركز حول شخصية، والاختلاف فيما إذا كانت الشخصية حقيقية أو خيالية، أو شخصية الكاتب أو غيره يبدو أقل أهمية، فيما لو تم الأخذ





البنفسجي الى الأحمر. ففي الرقعة الأولى البنفسجية توضع الروايات التي يكون حضور شخصية الأديب فيها حضوراً ضعيفاً جداً وهي ما يصطلح عليها بالروايات التاريخية مثال ذلك «الفرسان الثلاثة» و«الحرب والسلام» وتأتي مباشرة بعد هذه الرقعة رقعة ثانية نيلية اللون نجد فيها الروايات الشخصية أو السيرية التي مدارها تطور شخصية رئيسة، لكن هذه الشخصية الرئيسية بعيدة عن شخصية الكاتب، بعداً ينعننا من أن نعتبرها صورة منه، ومثال ذلك «أوجيني غرانده» وفي الرقعة الثالثة ذات اللون الأزرق توضع روايات السيرة الذاتية المكتوبة بضمير الغائب، ومدارها على شخصية رئيسة، لكنها بخلاف روايات الرقعة السابقة، تكون الشخصية المركزية هنا صورة للكاتب تكاد تكون مطابقة له، وهنا يمكن إدراج رواية «مدام بوغاري» ، بدلالة تأكيد فلوبير بأنه شيء. ويمكن أن توضع في الرقعة الرابعة ذات اللون الأخضر رواية السيرة الذاتية المكتوبة بضمير المتكلم ، وتصلح رواية «اعترافات قس العصر» نموذجاً يبرهن على هذا الشكل من أشكال الرواية، وفي الرقعة الخامسة الصفراء توضع السيرة الذاتية الروائية وهي لا تنسب إلى الرواية، إنما تنسب إلى السيرة الذاتية ، وإن شأبها لا محالة قسط من الخيال الكبير ، كما يلاحظ في كتابات «دستيف» و«مانبول» و«لامارتين» . أما الرقعة السادسة ذات اللون البرتقالي فهي خاصة بالسيرة الذاتية التي يستخدم كاتبها اسماً مستعاراً. كما عمل «دانتول فرانس» في ربابته «نوزيسار» وأخيراً في الرقعة السابعة ذات اللون الأحمر نجد السيرة الذاتية التي تصرح بإسماء أصحابها وتتطرق إلى وقائع مطابقة لما حصل حقيقة في الواقع الذي عاشه كاتبها . وأمثالها كثيرة، إذ تندرج فيها كثير من «قصص الحياة».

يمكن إعادة صوغ رقع الألوان المتدرجة التي رمز بها «ماي» إلى مسار التعبير السري من الروايات التاريخية إذ تتوافر درجة الموضوعية بعيداً عن ذات المؤلف وصولاً إلى السيرة الذاتية الصريحة بالأفعال والأسماء ، بواسطة الشكل الآتي.

يلاحظ أن مسار التدرج المتجه من اليمين إلى اليسار يأخذ في الاعتبار مجموعة من العناصر، فاتباع الأسرار من

بدايته إلى نهايته يكشف تضاؤلاً لا يخفى للخواص الموضوعية وحضوراً متدرجاً للخصائص الذاتية التي تبلغ أوجها في السيرة الذاتية التي تصرح باسم صاحبها وكل ما يتصل به من أفعال ويتساق مع كل ذلك استبعاد متدرج لأساليب السرد غير المباشرة، وحضور متدرج لأساليب السرد المباشرة، سواء أكان ذلك بالكشف التدريجي عن الذات المكتوبة بوصفها للركن الذي يتبلور حوله الأحداث أم بالظهور المتدرج للصيغ التعبيرية المباشرة. إلى ذلك يلاحظ أن مفصلات التداخل الحقيقية بين الرواية والسيرة تنحصر في الرقع الأزرق والخضراء والصفراء، لكن الحد الفاصل بينهما يقع بالضبط بين الرقعتين الخضراء والصفراء، ففي الأولى مازالت الرواية هي النوع المهيمن وفي الثانية يغيب النوع الروائي لتظهر «السيرة الذاتية الروائية» . أي السيرة التي تستعير كثيراً من مستلزمات الرواية.

تستمد «السيرة الروائية» عناصرها إذن من «الرواية» ومن «السيرة الذاتية». أنها تنعت وجودها مجازياً بينهما، ولكن لنلق قبل كل شيء على ما يميز كلا منهما.

يرى فيليب لوجون بأن السيرة الذاتية سرد نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص. وذلك حينما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخه الشخصي<sup>(4)</sup>. ويضيف أنه لكي تكون هناك سيرة ذاتية يجب أن يكون هناك تطابق بين المؤلف الراوي والشخصية، وذلك يتحقق إما بصورة ضمنية وذلك بالتصریح الواضح أن النص سيرة ذاتية، وهذا شكل أول والشكل الثاني أن يتقدم الراوي بجملة التزامات للقاري بأنه سيتصرف عن أنه المؤلف، بحيث لا يترك تأكيد أي شك في أنه يحيل على المؤلف المثبت اسمه على غلاف الكتاب، أو بصورة جلية وذلك من خلال التطابق الواضح في كل شيء بين الراوي والشخصية، بما فيه - وهذا أهم ركن - أن يكون الراوي هو الشخصية، و«سأتان هما الطريقتان للتطبيق» ، وفي الغالب يتم دمج الطريقتين معاً. وهذه الرابطة تكون كافية لأبرام عقد بين القاري والنص يثبت بأن ما يقرأه القاري هو سيرة ذاتية، وهو ما يصطلح عليه لوجون وميثاق السيرة الذاتية، وبإزاء هذا الميثاق يصبح من اللازم الإعلان عن «الميثاق الروائي» . أي العقد الذي يضبط مسار تلقي القاري ويوجهه ناحية اعتبار النص رواية، ومنه يقدم لوجون مظهرين لذلك الميثاق،

اللون	البنفسجي	النيلي	الأزرق	الأخضر	الاصفر	البرتقالي	الأحمر
نوع الكتابة	الروايات التاريخية	الروايات الشخصية المركزية	روايات السيرة بضمير الغائب	روايات السيرة بضمير المتكلم	السيرة الذاتية الروائية	السيرة الذاتية باسم مستعار	السيرة الذاتية باسم صريح

أولهما إعلان عدم التطابق بين المؤلف والشخصية في الاسم، وثانيهما التصريح بالتخلي، وغالبا ما يكون ذلك من خلال مصطلح «رواية» الذي يعبر عن وظيفة أساسية في اعتبار النص تخيلا.<sup>(٥)</sup>

لا يفترض عدم تطابق الميثاقين تقاطعهما، وعليه لا يمكن أن توضع السيرة الذاتية والرواية في تقاطع، من ناحية عامة يصعب الحديث عن نوع من التوازي الذي لا يتكرر للتداخل ولا يرفضه، ولا يعده إثمًا، هنالك في كل أثر أدبي سردي درجة من حضور العنصر الذاتي، سواء تم الأمر على مستوى الرؤية والمنظور أو تم على مستوى الصيغة والأسلوب أو تم على مستوى مكونات المتن السردية، ولكن من المفيد التأكيد الآن بعدم التطابق بين السيرة الذاتية والرواية، دون القول بالتعارض، فلنكتفئ السيرة الذاتية «خبراً بالمعنى البلاغي، بما يفهم إمكانية التدقيق فيما وراء النص، ولتكن الرواية نوعاً من «الانشاء» بالمعنى نفسه. إن الإمكانية المنطقية لدمجهما تقضي إلى دمج «الخبر» بـ«الانشاء» وإنتاج نص خبر - انشائي، هو «السيرة الروائية».

### ٣ - الرواية العربية واستثمار التجربة الذاتية

نفسات الرواية العربية الحديثة في محضن التجارب الذاتية، سواء أكانت تلك التجارب وقائع وإحداثيات، أم سيرة وتاريخاً شخصياً، أم تأملات ومواقف فكرية، ومن الطبيعي أن تدمج هذه المعطيات لحظة التشكيل السردية بالتخييل الروائي الذي هو شرط لازم لأي انشاء يتدرج ضمن النوع الروائي، وهذا التأكيد لا يأخذ معناه الدقيق، ولا يكتسب مشروعيته النقدية إلا إذا أخذنا في الاعتبار أن «التجارب الذاتية» بكل تنوعاتها ومكوناتها وعناصرها وأمشاجها الوقائعية أو الفكرية كانت تستثمر بوصفها مكونات جزئية في بناء عالم تخييل شامل، وتوظف حينها عياد إنتاجها طبقاً لخصائص ذلك العالم وحاجاته الفنية، فالمادة الذاتية تندمج في المادة التخيلية مشكلةً الحسن الذي يؤلف نسج العمل الروائي، ومع ذلك فإن هذا العالم المجازي لا يتقبل أحياناً كل أجزاء تلك المادة فتظهر أفكار الروائي على لسان الروائي بما يشكل نوعاً من السرد الكثيف الذي يفصل نسبياً بين الراوي وما يردى ويظهر الراوي بوصفه قناعاً للروائي، ولكنه قناع يفضح أكثر مما يخفي، ذلك أن بعض الروائيين يكونون أكثر ميلاً، وهم تحت ضغط تجاربهم الذاتية والفكرية، لخرق السياج الذي يحتمي خلفه الراوي ففتتار الحواجز بين السروائي والراوي، فتقطع على السطح نبض من تجارب الروائيين، وشذرات من أفكارهم، وفي حالة كون التجربة شديدة الحضور، يواكب السرد مسارها، ويقدمها بكل

تشعباتها، ومن الطبيعي أن تتباين درجات الإفادة من تلك التجارب بين روائي وآخر، ففي رواية «زينب» لهيكل، التي كانت منذ مطلع القرن العشرين مثلاً جلد واسع ومتنوع في كل بحث يعنى بقضية الريادة في تاريخ الرواية العربية، ولا يخفى التطابق بين شخصية بطل الرواية «حامد» وهيكل المؤلف الشاب آنذاك، وبخاصة التأملات الفكرية التي تقتحم مسار السرد، وتعمم فوق الأحداث، وتوافق منظور هيكل الفكري، على أنه لم يمض وقت طويل إلا وقد شاع ما هو أكثر من ذلك، فالمألفة بين إبراهيم المازني وبطل روايته «إبراهيم الكاتب» كانت مشار تشخيص من النقد، وبعدها بستوات قليلة أعاد طه حسين جانباً من تجربته في «أدب»، في عمل مختلف عن المسار الذاتي المباشر الذي استخدمه في «الأيام» وسرعان ما أقدم توفيق الحكيم، بعد ذلك بقليل، المكون السريعي كمادة في أعماله الروائية، كما هو الأمر في «عصفور من الشرق» و«يوميات نائب في الأرياف». ومع أن نجيب محفوظ كان يوارب في منح الجانب الذاتي سلطة الإعلان عن نفسه، فإن منظوره الفكري يتغلغل، ويبرز أحياناً، في «الثلاثية» و«أولاد حارتنا» و«الصحف والكلاّب» و«ثرثرة فوق النيل» و«حب تحت المطر»، ويفصح عن نفسه كمحصلة للتجربة الإبداعية والذاتية في «أصداء السيرة الذاتية». وفي مرحلة لاحقة، وجد كثير من الروائيين العرب استخدام تجاربهم محاور لرواياتهم قضية تتصل بتكوينهم وانتماءاتهم ومفاهيمهم، واختلف بين روائي وآخر الكيفيات التي أعيد بها بناء تلك التجارب، وعلى العموم فإنها شكلت خلفيات لا يمكن إغفالها بأي معنى من المعاني لدى: جبرا إبراهيم جبرا في «صناديق جبر» شارع ضيق، و«البعث عن وليد سعيد»، وسهيل إدريس في «الحي اللاتيني» وصنع الله إبراهيم في «تلك الرائحة» و«نجمه أغسطس» وغالب هلسا في «الروائيين» و«سلطانة» و«عبد الرحمن الربيعي» و«الوشم»، وأدوار الفراط في «ديانات أسكندرية»، ولا يمكن إغفال تلك الانسلاخ في روايات الطبيب صالح وإبراهيم الكوني وفؤاد التكريتي وأحمد إبراهيم الفقيه والطاهر وطار وسليم بركات وإسماعيل فهد إسماعيل وبهاء طاهر وعبد الرحمن منيف وغيرهم. وتكشف هذه اللائحة التي تعرض جانباً من جهود الروائيين العرب بهدف التمثيل وليس الإحصاء والتدقيق، أن المكون الذاتي مارس حضوراً «فاعلاً» في المادة الروائية، وأن ذلك المكون ظل يزداد حضوراً وبروزاً مع التطور التاريخي والفني للرواية العربية، الأمر الذي أدى إلى ظهور مساحة كبيرة بين ما يمكن اعتباره رواية محضة، وما يمكن اعتباره سيرة ذاتية. أخذين بالاعتبار الخصائص السردية لهذه النوعين الأدبيين، هذه المساحة أستخدمت فيها ضرب جديد من

تركز على التفاصيل الجزئية والدقيقة في المشهد السري، يمارس التخييل وظيفة تقرير الأشياء بدل الإيحاء بها، ومع أن المؤلف يبدي حرصا لا يخفى في تضاعيف النص بتاريخية تجربته، ولكنه لا يقع ضحية أجواء الوثائق، إن التجربة ذاتها تسترجع بوصفها مكونا فنيا مزج باصل واقعي تدخل فيه المؤلف، فأخضعه لسلسلة من الانكسارات بما يوافق الوسط التخييلي الذي يظهر فيه، ومع أن الارتباك في تسمية النص ظهر واضحا في القسمين، إن الأول وصف حياته «سيرة ذاتية روائية» والثاني «رواية». فإن تكرار الإشارة إلى السمة الروائية يدعم ما أشرنا إليه من توافق للجانب التخييلي، على أن ذلك لا يلغي العنصر السري في النص الذي هو المدار الأساسي فيه، وأثره في إعطاء صورة مقربة عن الأحداث.

لا ينكر شكري أنه يستعيد ما كان قد عرفه في طفولته، تلك الاستعادة تخضع لانطباع تلك المرحلة التي تشكلت فيها الصورة، وهو يستعين بالتخييل لتقريب الصورة التي كان قد رآها. وهو يشير إلى ذلك في «الشطر»، فما إن يسوره المستشرق الياباني «نوتاهارا» الذي يعمل على ترجمة «الخبز الحافي» الحالي، عام ١٩٩٥ لإيويلب إليه أن يرافقه في زيارة الأماكن التي وصفها في «الخبز الحافي»، ويقوده شكري من طوان باتجاه طنجة، وأول ما يشاهدان «الصهريج» الذي وصفه في «الخبز الحافي». وهنا يفاجأ الياباني قائلا «في كتابك تصف هذا الصهريج، وما حوله بكثير من الجمال، مع أنه ليس كذلك، ولا يدل على أنه كان جميلا وكان رد شكري «هذه هي مهمة الفن: أن نجعل الحياة في أقبح صورها. إن هذا الصهريج انطبع في ذهن طفولتي جميلا ولا بد لي من أن استعيد بنفسي الانطباع حتى ولو كان بركة من الوحل، ثم إنني كنت بعيدا عنه زمنيا، ومكانها، عندما وصفت»<sup>(٨)</sup>. رؤية الصهريج من قبل شكري كانت في الأربعينات من القرن العشرين، وهو يعيد تركيب تلك الرؤية في مطلع السبعينات حينما كتب «الخبز الحافي»، ويرافق الياباني لرؤية الصهريج في عام ١٩٩٥



الممارسة الكتابية، ممارسة كتابية مهجنة من مصدرين أساسيين هما الرواية والسيرة الذاتية. وهذا التهجين الذي ركبت عناصره بنجاح، استأثر باهتمام بعض الروائيين العرب، فمازجوا ونوعوا بين المكونات الذاتية والمكونات التخييلية، فأثمرت الملائحة كتابية جديدة، هي «السيرة الروائية» التي نحاول فيما يأتي الوقوف على بعض نماذجها، في محاولة لاتماس خصائصها السردية والنوعية.

#### ٤ - سيرة الجسد : الاكتشاف والانتهاك

يعيد محمد شكري في القسمين اللذين نشرنا من سيرته «الخبز الحافي»<sup>(٩)</sup> و«الشطر»<sup>(٧)</sup>، استكشاف مرحلة من تكوّن الجسدي والفكري، ويبدو الانغماس في الأول

طاغيا، فيما لا يستأثر الآخر إلا بأهمية ثانوية، تكاد تطمسها هيمنة الجسد الذي يشكل مكونا مركزيا في النص، ويقوم محمد شكري بعملية مزج بوجهة: أنه من جهة يتابع تكوّن الجسدي، ومن جهة ثانية يستكشف وظائفه ورموزه وتفسيراته، وتعارسه، اللغة لعبة استرجاع ذكية، فهي تستحضر وقائع مضت لكنها تعيد إنتاجها وكأنها تقع الآن، وهذه اللعبة لا تخفي أمر الاسترجاع، فوعي محمد شكري المؤلف فيها لا يتطابق مع وعيه حينما عاشها طفلا وشابا ورجلا، وهذا لا يستبعد المهارة التي بها

تمت عملية الاسترجاع إلى درجة يظهر التماهي كبيرا بين ما هو عليه الآن وما كان، وهذه الحركة المكوكية حول الذات جعلت المؤلف يوظف الأسلوب الروائي وتقنيات السرد الحديثة، وبخاصة المشاهد السردية - الحوارية في أضواء بعد روائي على سيرته. فيظهر من جهة وثائقية أكثر طموحا من سيرة مباشرة وأقل تطلعا من رواية، ذلك أنه يستثمر تقنيات السيرة الذاتية والرواية، ولعل ما يلاحظ أن درجة التخييل تؤدي وظيفة فنية لصالح الجانب الوثائقي السري، مع أنها مستعارة لتؤدي وظيفة مضادة. فالمشاهد المصاغة صوغا روائيا تعمق الاحساس لدى القارئ بواقعية الحدث لأنها

وهو يكتب «السطار» الياباني يبحث عن المطابقة فيما شكري لا يحرص كثيرا على ذلك. فهو يعيد انتاج حياته وتجاربها ومشاهداته كما يعتقد أنها كانت عليه في لحظة التأليف.

إن سيرة شكري الروائية تحتملي بالتقدير، وتدمج أحزانه بإفراحه، وتظهر الذات كأنها نهر ينساب في تضاريس وعرة وشاقة، تلف وتدور ولكنها تتقدم، تخترق الزمان أحيانا، إذ تسببه، ولكنها سرعان ما تعود وتندرج في مسارها الخطي، والنص يخرق بصراحتها القاسية كل ضروب المواربة والتفنن، ويطنع التصورات السائدة عن النكون الذاتي للحدث، تلك التصورات التي تختزلها في غالب الأحيان في مكن شفاف وأثيري، وفي تضاعيف الأحداث التي يكون مدارها الراوي - الروائي، ومع مرور الزمن يلاحظ تطور المنظور الذاتي للعالم الذي تتحرك فيه الشخصية الرئيسية شخصية المؤلف، وهو ينقب، متمسلا بالرغبة الساخرة ولذة الاكتشاف، في الطبقات النسيجية والمهملية والسكوت عنها في تاريخ حياته وجسده وعلاقاتها الاجتماعية، عن ألن الفكاهة المرة، والنقد الجذري التيكسي، لم يكونا حكرا على مسيرة محمد شكري الروائية وحدها.

إنما في «بيضة النعامة»<sup>(١)</sup> ينجز رؤوف مسعد سيرة روائية انتهاكية، ثمة أفعال انتهاكية تنظم النص من أوله، إذ يفتتح بممارسة جنسية شاذة تدل على انتهاك عرف أخلاقي، ويختتم بمشهد العردة إلى الطبيعة في بكارتها الأولى، وهو انتهاك للثقافة، وبين الافتتاح والختام، يكون نص «بيضة النعامة» نفسه في تعارض بنياني وأسلوبى ودلالي مع قواعد النوع الروائي النوع السري، لكنه ينتزع من خضم تلك التعارضات هويته النصية بوصفه سيرة روائية يتمثل الخروج على النوع الروائي بتهديم مقصد للبناء التقليدي، ومساراته الزمنية والمكانية، ولطرائق السرد الشائعة التي تحمل معها باقة متنوعة من المستندات الشخصية كالذكريات والسيرة والمذونات الذاتية والتجارب والأسفار والرحلات، وكل هذه المكونات تندرج في النص بلا نظام، لكنها تضفي عليه تسوعا باهرا، فالنظم والارتداد وقوة الاستكشاف والانعطافات الحسية، والعلاقات الجنسية التي تعرض بلا مواربة، تنتشر هنا وهناك، جميعها أفعال انتهاكية جريئة، يعاد انتاجها بوصفها عناصر من سيرة ذاتية استكملت شروطها التاريخية، وانجزت ذاتها في الزمان، ولم يعد الخداع ممكنا في عرضها طبقا لشروط الاعراف الاجتماعية. ويحوم السرد سواء أكان وثيقة شخصية أم تخيلا متصلا بتجربة ما، حول الجسد الذي يمارس فعله الملمه في نظم كل الأحداث والوقائع، فالجسد الذي يمارس الاكتشاف أو ينتظره يقضح التواطؤ الأخلاقي حوله، ويطمح إلى حرية لا

خداع فيها، يريد الجسد أن ينتهك العبودية المفروضة عليه، وكل الأسطر والعواجز التي تطرحه وتحتجزه وتختزله إلى عورة، والنص سعيا لتحقيق هذا الهدف ينتهك كل المحرمات التي تحول دون ذلك، بما فيها السرد التقليدي الذي يتهرج من الاقتراب إلى حالة الجسد الانسانية، فيهمشه إلى أوجاع عاطفية ووجدانية وانفعالية وهناك خروج على السيرة بوصفها تجربة اعتبارية.

يتركز نص «بيضة النعامة» حول التجربة الذاتية لرؤوف مسعد، التي تعرض بلا ادعاء ولا غواية أيديولوجية، يريد المؤلف أن يبعث في مشكلة الجسد، وذلك يقتضي كتابة تاريخ روائي لجسده هو الذي يكون حضوره مهيمن منذ الطفولة، فالمنفى، فالسجون، والكتابة عن الجسد واكتشافه في ضوء خبرة مغايرة للاعراف القائمة أمر يندرج هو ذاته ضمن الانتهاك، وإلى ذلك يشير المؤلف بوضوح في تصدير الكتاب، حينما يسخر قائلا أنه يقترب خطيئة أخرج هذا النص إلى الوجود، الذي قد يضعه تحت طائلة مسؤولية جنائية باعتياره «كتابة إبداعية إيرونيكية»<sup>(٢)</sup>.

يتوحد الراوي مع الشخصية التي هي المؤلف، فيظهر النثلاثية في كل واحد بحثا عن الطبيعة الغامضة والمنسوجة والوعرة للجسد، إلى درجة يمكن تجاوزا القول فيها أن «بيضة النعامة»، سيرة جسد، تضاملا للشيء في العالم إلا بما لها علاقة بالجسد وتظهر ممارساته المثلية أو السوية بوصفها جزءا من تاريخية وجوده الطبيعي، ليس ثمة حرج، إذ لا خوف ولا مواربة، والنص يطور تمجيده متصاعدا لنبأ اللذة، وتجيلا للمتعة، وهو لا يخوض جدلا حول ذلك، ولا يعرض هججا، إنما ينهمك بالفعل الجسدي، وكان الجسد يكتب تجربته ويمحوها ويعيد كتابتها، ولهذا فالنص لا يوقر الذاكرة، ولا يعطي أهمية تذكر لثقافة اجتماعية ترسبت فيها ضغوط قاهرة وقامعة، يتفك بسخرية من ذلك، إذ مطرح فعل الجسد في عنفوانه المتنوع.

يقترح النص حلا لمشكلة الجسد وهو الطبيعة، وهذا الحل لا يفهم إلا في ضوء مشكلة الجسد منذ بدايتها، حيث الثقافة الجنسية التي لها منظورها الخاص تلك المشكلة، وهكذا يعلن الجسد تمرده على «ثقافة الكنيسة» وعلى الثقافة الأوسع التي تحتضنها، هذا الأمر يحتاج إلى انتهاك مستمر يواظب النص على الاعلاء من شأنه، وما أن يخرج رؤوف مسعد من سيطرة الأسرة الكنسية، إلا ويجد نفسه في نزاع مع أسرة الثقافة التقليدية، ومهما تنوع التجارب وتعددت، فالطمح يقوده في نهاية المطاف إلى الطبيعة حيث لا ثقافة تضمر في تضاعيفها أقصاء للجسد، وهناك في جبل اسمه امرأة، يقال له «جبل مرده» تقوده الفتيات، عنارات الطبيعة،

الى الحرب الذي كان قد ضيعه، وعلى سفح ذلك الجبل يمارس فعله الانساني: الحب والكتابة.

هاتان السريتان السروائيتان، يمكن النظر إليهما، بوصفهما نصين ينتهكان قفلا العرف الموروث الذي يرى في وصف التجربة الذاتية قضية اعتبارية تتصل بفعل رمزي وهو استرجاع تكون الذات في ضوء وعي مغاير لما كانت عليه الذات في رحلة تدرجها الزمني، وذلك ما سنقف عليه في الفقرة الآتية استنادا الى نجيب محفوظ وحنا مينه.

## ٥ - الأصداء الذاتية وبقايا الصور:

في «أصداء السيرة الذاتية»<sup>(١١)</sup> يقترح نجيب محفوظ نمطا جديدا من الكتابة السيرية، لا يستوجب لقواعد الفن المعهودة، يغيب التدرج التاريخي، ويختفي البعد الذاتي الذي تمثله تقليديا في السيرة الذاتية الشخصية الفردية وهي تعرض تجربتها الفعلية والوجدانية والفكرية، وتتأثر عناصر السياق الذي ينتظم والوقائع والأحداث، وذلك يقضي الى تشظي مكونات التجربة في الزمان والمكان، ذلك التشظي يأخذ شكل شذرات لا يضمها نسق محدد، ومع أن العنوان «أصداء السيرة الذاتية»، يدفع القاري الى اصطفاغ أسق انتظار خالص بأنه سيكشف الى نذ من التجارب والواقف والآراء المتصلة بالمؤلف إلا أن نجيب محفوظ يفصل بين موحيات العنوان وتوجيهاته وجملة الاشارات التي يتضمنها النص، الى درجة يصعب فيها اختراق الحجب المحيطة بشخصية المؤلف، ذلك أنه شأنه هنا شأنه في كثير من رواياته وقصصه القصيرة، يلجأ الى المواربة والتمريز والايحاء، ولا يميل الى التقرير والاحالة، ومعلوم أن شحن التخيل، والتعمية على البعد الذاتي - الوقائعي يبعد فن السيرة الذاتية عن أهم قواعد، وهي استثمار تجربة شخص ما - وعرضها سرديا، وهنا ينبغي التريث ازاء كلمة «أصداء الواردة في العنوان، فوظيفةها مزدوجة، اذ هي من جهة أولى تخفف من درجة التصريح، بأن ما «يتضمنه النص سيرة ذاتية، ولكن هذا لا يعني أنها لا توحى بأن النص ليس سيرة ذاتية، ومن جهة ثانية فإنها تمارس فصلا رمزيا بين ما يمكن توقعه من أحداث مباشرة وأخرى غير مباشرة، وفي الأخير فإن ما ينتظره القاري هو «أصداء» لوقائع، وليس الوقائع ذاتها، وبذلك يترتب تسلسل الأحداث باعتبارها أحداثا من الدرجة الثانية في التصريح، فالمؤلف لا يريد الوقوف على أحداث الدرجة الأولى، أنه مفهوم بأصداء تلك الأحداث، وهذا الاختيار غاية في الأهمية لأنه يبرز تنازعا وتعارضاً داخل النسيج الدلالي للنص، فالوجه الأول لذلك التعارض يتجه الى أن النص متصل بوقائع حياة المؤلف، وعليه فللقاري كامل الحق في تلقي النص باعتباره سيرة

ذاتية غير مباشرة إنما جملة أصداء، والوجه الثاني يتجه الى دفع النص الى مضمار التخيل الروائي الذي لنجيب محفوظ فيه دور لا يختلف عليه.

إنه نص «أصداء السيرة» يتغذى من هذه التعارضات الدلالية، وينطلق بوصفه نصا سرديا في مجاز خيالي ذاتي خصيصه، أن كلا من التجربة والتخيل تزودان النص بإمكانات إبداعية كثيرة، لأن التناقض فيه مفتوح على مغذيين أساسيين هما السيرة الذاتية والتخيل الروائي، وعلى هذا فإن مصطلح السيرة الروائية ينطبق عليه، ويعبر عن سلسلة الامشاج التي يتركب منها.

يتكون متن النص من ٢٢٥ فقرة مرقمة، ولا تخضع تلك الفقرات الى علاقات سردية أو منطقية أو سببية، إنما يأتي تنفيذها دون ترتيب، بحيث إن البحث عن صلة في النسيج الداخلي بين الفقرات لا يظهر، ولكن المناخ التأمل التجريدي سيكون حاضرا بكل محل السياق المتدرج، وبسبب كل هذا نفضل أن نصلح على تلك الفقرات «بشذرات» مستحضرين في الذهن «الشذرات الفلسفية التي دشتت لظهور نمط من التفكير الفلسفي في العصور القديمة، فلك الشذرات كانت في غالبيتها تأملات فكرية تأخذ أحيانا شكلا عمليا محسوسا، وأحيانا شكلا تجريديا مطلقا، ومن خلالها تبحث جملة من الآراء والواقف والانطباعات والتجارب والرؤى، وواقع الحال فإن «شذرات» نجيب محفوظ تتضمن كل هذا، وربما يكون الانتقال المتدرج من الحسي الملموس الى المجرد، هو المظهر الوحيد الذي يمكن تلمسه في هذا النص، فالشذرة الأولى التي يمكن اعتبارها أول مفاتيح النص، تلمع الى طفولة المؤلف، وهو دون السابعة، ويرجح أن الإشارة تتصل بثورة ١٩١٩ في مصر التي بالمقارنة مع ميلاد الكاتب، تكون الحدث الذي يرجح أن المؤلف يقصده في استهلال النص، وما إن تنتهي هذه الشذرة إلا ويجري تجاوز البعد الذاتي، لكن دون التحالي على الأحداث الملموسة التي منها ذكريات متقطعة عن زيارات عائلية ولقاءات وحوارات وتذكيرات وهموم ذاتية أو جماعية. وكلما تقدمنا في قراءة الشذرات تزداد شحنة التجريد، وفي الشذرة العاشرة يرد على لسان الحكيم - وهو صديق الراوي - قوله: «ما الحب إلا تدريب ينتقع به نوى الحظ من الواصلين». وفي الشذرة الثالثة عشرة يقول الحكيم «مسةوذاكرة تتجلى في الذكر كما تتجلى في النسيان». ويغيب الحكيم، فيما يكون السرد مباشرا بضمير المتكلم ولكنه يحاود الظهور هنا وهناك، إلا أن الشذرة رقم (١٢٠) تحمل عنوانا لافتا للنظر «عبد ربه الثالث». وسيتولى ظهوره في معظم شذرات المائة الباقية.

لؤلؤه، ما أشد الشبه بين الشيخ وبعض الشخصيات التي ظهرت في «ملحمة الحرافيش» و«أولاد حارتنا». سيكون الشيخ قناعاً لنجيب محفوظ. ومن الملاحظ أن اسمه المركب يعتبر مثالاً فاضول للبص، انه الشيخ الضال منذ سبعين عاماً، أيكون حقاً هو نجيب محفوظ الذي لم تمكث في ذاكرته - في تضايع هذا النص - إلا الذكرى التي أشار إليها في الشذرة الأولى - ففادر طفولته إلى الآن، فأصبح شيئاً تائها يبحث عن حقيقة يعرف انها غير موجودة.

وفي «بقايا صورة» يقف حنا مينة على طفولته القروية قبل مرحلة الوعي، وضمن إطار التشرذم الأسري يظهر الراوي - الطفل وهو يلتقط أو يعيد التقاط وقائع علفت في ذاكرته وثبتت برصفتها صوراً تشكل جزءاً منها، ويصرح حنا مينة بذلك كاشفاً آلية تكون سيرته الروائية: «أن بقايا صور ستفقد، في الوعي الذي نما ينمو العصر، صوراً شبه كاملة الآن، قد يظل فيها بعض الفجوات، وقد تستعين المخيلة ببعض المسموع من الأهل لتظهر طرف مكمل من هذه الصورة أو تلك، ولكن الأشياء تصبح في الضوء، مستخرجة بجهد الاسترجاع من قاع بئر قديمة، معتمة، لذاكرة رست الأحداث فيها، على طفولتها، كأنما هذه الأحداث القاسية قد حُفرت



يسكن الشقاء المتصل لأسرة يعصف بها الأعاصير من كل جانب، وهي تدور في الدوامة الزوبعية، كسفينة شرعية قطعت مرساتها، وانكسرت دفتها، فتخبطت في الموج العاصف بغير قيادة، أو بوجود قيادة مع ريان غير مؤهل لأن يكون رياناً، أو أنه لا يبالي أن يكون، لأنه حرم مزبة التقدير والتقدير، ولم يحس أنه يجعل مسؤوليتها أساساً (= الإشارة إلى قصور دور الأب). أنا لا أزع من سفينة عائلتنا وحدها التي عرفت هذا التخبط في لجة بحر الفقر الكبير، ولكننا، بسبب من لامبالاة رباتنا، كانت أشدها اضطراباً في مصطرع النوء وأسرعها إلى الضياع في اللجة، وقد ضاعت قفلاً، وحين سيكتب لها أن تعود إلى الشاطئ،

ولا يمكن إخفاء التماهي بين الراوي الذي كان شديد الضجور إلى الشذرة ١٢٠ وانسارته بعد ذلك، واندماجه رمزياً بشخصية «عبد ربه التائه». ويحسن إيراد هذه الشذرة الفصلية في النص:

«كان أول ظهور الشيخ عبد ربه في حينا حين سمع وهو ينادي «ولد تائه يا أولاد الحلال»، ولما سئل عن أوصاف الولد المفقود، قال: «فقدته منذ أكثر من سبعين عاماً فغابت عني جميع أوصافه». تعرفت بعبد ربه التائه وكنا نلقاه في الطريق والمقهى أو الكهف، وفي كهوف الصحراء يجتمع بالأصحاب حيث ترمي بهم فرحة المناجاة في غيبوبة النشوات، فحق عليهم أن يوصفوا بالسكارى وأن يسمى

كهفهم الخمارة، ومنذ عرفت داومت على لقائه ما وسعني الوقت وأذن لي الفراغ، وأن في صحبته مسرة وفي كلامه متعة، وأن استعصى على العقل أحياناً.

يظهر الشيخ عبد ربه التائه في منتصف النص تقريباً باحثاً عن طفولته التي غادرها منذ سبعين عاماً، وسيستأثر بأهمية استثنائية في القسم الثاني من النص، ولا يخفي الراوي مداومته لقاء الشيخ، ومسرة صحبته والمتعة التي يثرها كلامه، ومن المهم الإشارة إلى أن ذلك الكلام قد «يستعصى على العقل أحياناً». فعلاً،

فإن الشذرات الحكيمية والوعظية التي ستردد على لسان الشيخ ستكون تجريدية في الغالب. إن الشيخ لا يظل قناعاً للراوي، إنما الراوي يتماهى معه، ويحصل السرد شيئاً فشيئاً إلى سرد موضوعي غير مباشر. يقبض الكلام المباشر والراوي الذي يعلن عن وجوده وانطباعاته، ويظهر الشيخ الحكيم بشذراته المكثفة الموجزة التي تعد ذخيرة تجارب تعرض بشكل تجريدي عن أنها تأملات تستعصى على العقل أحياناً، ولا يغيب عن بالنا أن النص سيكون موزعاً بين الراوي والشيخ والمؤلف. ولكننا نرجح أنه في القسم الثاني من النص سيندمج هؤلاء الثلاثة، فالشيخ هو الراوي وهو

ستكون قد فقدت بعض أفرادها برغم أنها كانت لاتزال في الصفحات الأولى من سفر القية الذي عاشته<sup>(١٣)</sup>.

ما اصطلح عليه حنا مينة بـ«سفر القية» هو الذي سيكون مادة «بقايا صورة». ومن الواضح أن الراوي الذي يعد الشخصية الأساسية في النص، وهو المؤلف في قناع سردي يعزز ذلك التشدد والضيق والتخبط إلى عجز الأب وقصوره في حماية الأسرة، ولكن الراوي يظهر أكثر رحمة بابيه من الراوي في «الخيز الحائي» فقيما تترفف في نص محمد شكري صورة الأب المجرم الذي قتل ابنه الصغير، ورغبة الراوي الصريحة في الانتقام، فإن الراوي في «بقايا صورة» لا يتردد أحيانا في البحث عن إعداء لأبيه، على الرغم من معرفته بأنه أسير «الثالث المصائي» إذ «يشرب جيشا تسنى له، ويسكر كلما شرب، وينام في أي مكان، ولو في الفسلة أو الخمارة تاركاً نفسه وما معه لرحمة المارة والعابثين والمخضوبين»<sup>(١٤)</sup>، وبما أن الراوي يحمل أباه كل مصائب الأسرة، فإنه عكس ما ظهر في «الخيز الحائي» لا يقصد أن يقود أسرته إلى ذلك فهو «يرحل وكله قصد أن يعود كما رحل ممارسا لكل شئاع الزوج والأب، وكل مسؤوليته تجاههما، لكنه بنفس القصد، والأصح بونه، ينسى كل ذلك، كأنه ما ليس زوجا ولا أباً. يعيش، في أي مكان، كما في كل مكان، يسكر وينام، كما لو أنه في بيته، وكما لو أنه بلا بيت. ينسى طوال غيبته، ما كان قبل الغيبة، يفقد، بطريقة ما، ذاكرته، يحيا فقدان الشعور بالمسؤولية كما كان يحيا الشعور بالمسؤولية قبله»<sup>(١٥)</sup>. ويبدو أن هذه الأحكام التي يصدرها الراوي حول أبيه، ستكون مثار قلق شخصي بالنسبة إليه، فهو لا يريد تركيب صورة سوداء له، على غرار صورة الأب في «الخيز الحائي» التي تتناسى في «الشرطة» لتصبح هاجسا مقلقا للراوي، وعلى هذا، فإنه قرب خاتمة النص تقريبا، يعود لتصفية موقفه النهائي «واني لأغفر لوالدي كثيرا من الأذى الذي ألحقه بنا بسبب من هذه اللامبالاة تجاه الحياة التي كان يطورها. وأست الومع على شقيقه المرضي، ما دام ليس مسؤولا عنه، ولا على سكره، هو الذي في السكر كان يفرق تعاسات دنياه، لكنني كطفل، ما كنت قادرا على فهم ذلك، وكان احتجاج أمي عليه هو احتجاجي، ثم صار الاحتجاج إلما وقرقا وعجزا في آن»<sup>(١٥)</sup>.

في النهاية من الواضح أن الراوي يرغب بتسوية الأمر، فيدرج سلوك الأب في سياق الشقاء العام الذي ضرب الأسرة كالاعصار المدمر. فالراوي هنا لا يطور موقفا عدائيا، لا يريد أن يكون قطبا مضادا للأب كما هو الحال في نص محمد شكري، هذا الأمر يحد ذاته يدفع لتخفيف العبه عن كامل

الأب، الذي لا يشكل حضوره أو غيابيه في سياق الأحداث أمرا مهما. فالتراسل يتركز بين الطفل - الراوي وأمه وأخواته، أن شقاء الأم، يفعل وجودها مع الطفل، وحيرتها وعطفها وترددها ومهادنتها وحسن طويتها إلى جانب كونها ذخيرة حكايات، تستأثر كثيرا باهتمام الطفل وهو يروي، إن معظم بقايا الصور التي يسترجعها الراوي تتصل بالأم المغلبة. لا غرابة أن يظهر إهداء حنا مينة في مقدمة النص «إلى مريانا ميخائيل زكور، أمي». الإهداء مفتاح للولوج إلى عالم النص، وصورة الأم المشعة تفسر أهمية الأهداء ووظيفته.

يتميز الراوي في «بقايا صورة» بأنه راو إندماسجي، لا يجعل من فرديته هاجسا يشغله، فأسلوب السرد المباشر الذي يقوم على استخدام متون لضمير المتكلم في السرد الروائية العربية، يخفي وتظهر صيغة واحدة فقط من صيغه وهي ضمير المتكلم بصيغة الجمع وهذا أمر له دلالاته، فالراوي لا يعني بذاته، إنما ينصرف اهتمامه إلى تصوير أسرته، أنه يذوب في كيان الأسرة، ويتحدث باسمها، ويستعيد تجربتها بعيدا عن أي نزوع نرجسي، أنه لا يشكل أبدا محورا أساسيا في تلك التجربة، لا يلق على أفعالها في أقل درجة، لا يعني بتطوراتها النفسية والجسدية إلا بشكل عابر وثائقي وفي سياق غير مقصود لذاته، أنه غير فعال للتعليل لأنه لا يبلغ مرحلة تمكنه من ذلك، تعرض أفعال الآخرين وتجاهلهم ومواقفهم على شاشة ذاكرته بوصفها «بقايا صورة». في الغالب لا يميل حنا مينة إلى إسقاط وعيه الحالي على تجربته الأسرية، لا يريد أن يجعل ذلك موضوعا للتحليل والإسقاط والتأويل، في مرات قليلة يتدخل، ولكن دون تورط، إنما بشفاقة عابرة، من ذلك مثلا إشارته الموجزة لموضوع الجنس، الذي لا تظهر له أهمية في النص، فهو لا يخفي كرهه للتهتك الجنسي ومقت مقترفيه. لقد أردت الأندية شاعرية، سامية دائما لا بدافع أخلاقي مترممة، بل بفعل رومانتيكية شفاقة جعلت عليها، رومانتيكية ترى في الجنس، في أقصى شبق ممارسته إنسانية رفيعة، وتقضب حتى الصراخ، أن تتحط هذه الممارسة فتصبح ابتذالية كريهة»<sup>(١٦)</sup>. وهنا يعلن حنا مينة وجهة نظره الواضحة بهذا الموقف، ويبدو تأكيد موضوع الجنس واستبعاده، وكأنه نوع من الانتهاك للأحقاق به كما ظهر في «بيضة النعامة» و«الخيز الحائي» و«الشرطة».

ويغالبه أسى في مكان آخر، لأنه في طفولته لم يكن يصلح لشيء، لأن أحدا لا يقبل أن يستخدمه كما حصل لشقيقاته اللواتي عملن خادما، الإحساس بأنه يقاتل من تعبهن الجسدي يبرّقه أنه تعلم على حساب جهلهن، يقول

دكت اقتات من جسد أخواتي، من طفولتهن، من حريتهن،  
وانني تعلمت القراءة والكتابة، في المصنوف الإبتدائية  
الوحيد. من جهلن، وظني أنهن لن يقرأن هذه الكلمات  
أبدا، لأنهن أميات، ولأن أحدا لن يتطوع كي يقرأها  
لهن<sup>(١٧)</sup>.

إن مثل هذه الاشارات قليلة، ويظهر وكأن الراوي  
مدفوع بلحساس خفي بالذنب لأن الآخرين من أسرته قدما  
أكثر منه، هذا أمر قد يقصر لنا أيضا عرّفه عن تسليط  
الضوء على نفسه، وهو أمر جعله كائنًا اندماجيا لا يرغب  
بالاعلان عن قدرتيه.

تطرد أحداث النص في تسلسل خطي متصاعد، ولا يوجد  
ميل للعودة الى الوقوف على أحداث تجاوزها سياق وقوع  
الأحداث. ولا لاستيق أحداث لم تقع بعد إلا في حالات  
نادرة، لا تخلط ذلك النظام المتردج. وهذا النسق التقليدي  
الشائع في السيرة الذاتية والرواية يوافق الطابع الانسيابي  
والجري والمهادن للشخصيات الأساسية في النص، ذلك أن  
الشخصيات عموما مستكنة ومسوقة بإرادة قدرية، وكان  
الخلق الفني لم يتدخل في صياغتها، الأب في غياب وحضوره  
، في خبائثه المتسلطة، وإمهاله ولا أيلابته، والأم في  
استكانتها وقبولها الأمر الواقع عصفها حتى على الأرامل  
من شقيقت زوجها، الأخوات الصغيرات الخادمت، والطفل  
الذي لا يملك إلا الذاكرة، جميعهم محكومون بإرادة غامضة  
تسيرهم حيث شاءت، مرة الى أعمال السفر، وأخرى الى  
التفرد والخبياص والجوع والارتحال، وحدهما الأرملة  
«زونية» تخرق هذا السلوك، وتظهر كشخصية فاعلة في  
تقلبها ومزاجها ورغباتها وشفتقتها. ونهاية حياتها التي  
اختارتها لتغير كل التوازنات والتواطؤات القائمة في مجتمع  
النص، وبسبب ذلك تقرر أسرة الراوي الهجرة الى المدينة  
حيث يفتتح هذا الجزء من السيرة الروائية. ومن الواضح أن  
الأرملة – الغائبة، بلغها الذي تقتل فيه ستفر كل نظام  
الاعلاقات السائدة آنذاك. يفتح الأفق بعد ذلك على صورته  
أخرى تعرض في نصوص لاحقة.

يدمج الراوي في ذاكرته مكونين رئيسيين يشكلان متن  
النص، أولهما ما يروى اليه، وما يسمعه من خلال وسطاء،  
وما تصفيه مخيلته الى ذلك وبخاصة مروييات الأم الخرافية  
والأسطورية والدينية والتاريخية، وهذا المكون يشكل جانبا  
كبيرًا من الفصول الأولى من النص. وتظهر مروييات الأم  
وكناها مغالية للفهر والاذلال، ومعادل للاخلاق الاسري  
والاجتماعي، يبرهن ذلك أن الأم أحيانا تمضي في مرويياتها  
وكناها تروي لنفسها، وحول الموقد، وسط زمهرير الشتاء،  
وسلط عواء الكلاب وأبناء كوى، وصرير الريح والعواصف

المعطرة اذ الجوع والخوف والتحفز، تبدأ الأم حكاياتها،  
انها مدفوعة بأحاسيس فنيّة لإعادة التوازن الى نفسها  
وأطفالها في ظل غياب مستمر لزوجها، من أجل ذلك (كانت  
تبذل جهدا في حملنا على السهر. تقرينا: «الليلة سأكحي لكم  
عن الشياطين حسنة، ومنذ هبوط الليل نغلق الباب، ونضع  
وراءه جذع شجرة الثوت، وبعد أن نتناول مالدينا من طعام  
تجلس الوالدة على حصى أمام الموقد ونحن حولها ونشرع  
في سرد حكاياتها، كنا نعدّها الا اننام. الشقيقات يحاولن ذلك.  
وعلى صوت المطر، ووهج النار، وعالم الحكايات الساحر،  
تشرع الأخوات بالتناوب، ثم تنطبق الجفون، وفي منتصف  
الحكاية تكون قد نمنا، وتجد أنها تحكي لنفسها. كانت  
تنبهنا، تنذرننا بالا تحكي لنا شيئا بعد الليلة، ففتتح عينونا،  
نلتقط عبارة أو عبارتين وبعدها يلتوي رأس على الكتف، ثم  
آخر، ثم آخر، ومن جديد، تكتشف أننا نمنا، وأنها تحكي  
لنفسها. كان سهرنا معها يعطينا بعض الشجاعة في مواجهة  
خوف يتمشى عبر العقول، يزار مع الريح، يندس في المنظر  
والظلمة ويخطف صامتا كالهول فتلتقطه حواسها، وتنبّظ  
محقة، متوقفة في كل لحظة أن تسمع نقيا في الجدار أو طرقا  
على الباب<sup>(١٨)</sup>).

هذه المروييات تشكل ذخيرة سردية في ذاكرة الراوي،  
يتعمق فيها، تلهب خياله، تقربه الى عالم المرأة – الأم، وتبعده  
عن عالم الرجل – الأب، يجد نفسه متدمجا في أسرته الانثوية  
التي يشكل حضور الأب فيها مظهرا طارئا وزائلا وغير  
فاعل، فقد كان منذ البدء والطفل الوحيد والعائلة،  
الراوي لا يظهر أبدا تمردا من أي نوع ما، هنالك استبعاد  
كامل لكل التوترات التي ترافق نشأة الطفل الذكر، أن  
مصادر تخيلاته انثوية، والاطار الاسري الذي يحتويه  
نسائي، والافق العام لحياته متأثر في هذا المناخ، وهو يتقبل  
كل ذلك بوصفه قدرا لا شأن له به. أما المكون الثاني من  
النص، فالملاحظات والملاحظات والتحارب الاسرية البسيطة  
التي تستأثر باهتمام الراوي، وهي وقائع تنضد متسلسلة  
وتتنظم في إطار الارتحال الدائم للأسرة، ويبدو الجانب  
الوقائعي فيها واضحا، انها توثيق للتجربة الكلية للأسرة،  
واعطاء تلك التجربة بعدا واقعيًا وحقيقيًا، وتندرج في هذا  
السياق تنقل الأسرة بين السويدية والسويدية والاذقية  
والاسكندرية والقرى التي تمر بها العائلة أو تستوطنها  
بعض الوقت، وتصحيح تاريخ ولادة الراوي ومسقط  
رأسه، وأعمال الأب الخاسرة وتهورات، وعمل أخواته  
خادمت، وأفعال الراوي الطفل والعباء البيئية وكل ذلك  
يقوم على خلفية من المصراعات والأزمات الاجتماعية بين  
الغلاحين الفقراء والاسياد المالكين للأرض والمال والسلطة.  
وفي «المستنقع» والقطاف يستكمل حننا مينة سيرته



الروائية ، لـذ تفتتح أبواب العالم الخارجي أمام الصبي في «بقايا صورة».

## ٦ - إمكانات متنوعة : التخيل والتذكر

توظف السيرة الروائية الإمكانات المتنوعة واللاتهائية التي تقدمها أحيانا السيرة والرواية. ففي «جلسات الكرى» يقدم جمال الغيطاني تنوعا منقردا يدمج بين السيرة والرواية ولكنه دمج يذكر دائما بالأصول والموارد التي تركب منها متن النص، ذلك أن المؤلف يحافظ على الوقائع التي تكون مثار اهتمامه ولا يريد لها أن تذوب في منظومة التخيل الروائية. والغيطاني لا يقدم سيرة بالمعنى الشائع، انه ينتخب تجارب ومشاهدات وعلاقات، يكون الطرف

الأخر فيها امرأة ، ملككت عليه أحاسيسه وجذبت إلى مداراه، وتخطى التجارب عمر المؤلف ولا يجمعها إلا سياق واحد هو ذنوله وأحاسيسه بالبلغاتة بإزاء نسوة يفتقر حضورهن سكونه. نسوة يتعاليين على الزمن والتاريخ والمكان. نسوة يتصلن بسلالة رفيعة: الجمال الذي يبعث الذهول والحيرة. ويمزج الغيطاني بين الوقائع والرغبات بين الأماني والتوقعات ، بين ما كان وما كان ينبغي أن يكون ، وإذا انتقلت تجربته في خيط متدرج فإن النص يصبح سيرة موضوعها

الحب والعلاقة بالمرأة وقد شحنت بالتخيل الذي لا يقطعها عن أصلها. إذ يعيد الغيطاني ترتيب علاقته بالمرأة - مكتفيا في الغالب بالوصف وملذاته ، وتؤرقه الأفعال المؤجلة ، يتمزق الراوي - المؤلف بين ما تحقق ، وما كان ينبغي تحقيقه ، ومحور مدروته كما يقول : أن يقص ما تمنى أن يكون لا ما كان بالفعل ، وهو مورد تفاصيل رويته وتوقعاته<sup>(١٩)</sup>.

نساء يظهرن فجأة في المطارات والمحطات والقطارات والطرق والأزقة والبوارج ، ينتظرن على المقاعد ، أو يتكنن على النوافذ ، أو يتهادين عاشقات ، في طنيلة ، والقاهرة ، وسمرقند وبغداد واسطنبول ، وموريليا ، وموسكو ،

وحيثما يظهرن يتعلق بهن الراوي الذي يؤخذ بحضورهن فيوقف مسار الأحداث ، وتنشط أحاسيسه وانفعالاته في التعبير عما لا يستطيع قوله ، تحله الحالة فورا في ذهنه عجب ، تشغله التكوينات الجسدية ، يدق في التفاصيل ، يستعين بخبرته كمختص في نقوش السجاد وتصاميمه ، ويتحول التكوين الأنثوي إلى منظر تتفاعل فيه الألوان والأصواء ، مهرجان مقم بعالم المتعة واللذة والاشوق والتحنين. وهنا ينشط الوصف ، فيما يستأثر الأخبار السردية بالاهتمام عند المؤلف حينما يقدم ملابسات اللقاه وظروفه والرغبة المؤجلة تستحوذ على اهتمامه ، انه كثيرا ما يصرح بأنه لا يستطيع تجاوز حدود التمني إلى الفعل ،

ويلجأ في مرات قليلة إلى ربط حالات ذهنه بعضها ببعض ، فتذكره امرأة ببعض ، فأخرى ، ومن أن النص يقطع إلى عناوانات معبرة عن حالات أو نساء يعينهن ، فإن وجود الراوي - المؤلف واضح ، إنه جمال الغيطاني الذي يعلن عن وجوده بلا موارد ولا تنكر ، فهو يشير إلى كتبه ، كلما وجد ذلك ضروريا ، فالتجارب التي لا يتحمل بوصفها ، يحيل عليها في كتبه السابقة ، وأحيانا يعد انه سيعود إليها - مدونات أخرى ، وكل تجربة تتأرجح بين بعدها الرغوي الحسي المتصور

وبعدها التأمل الصوفي ، مسار الرغبة ينتهي غالبا بنهاية مقفلة ، فيما يفتح مسار التأمل ، فيتحول النص إلى مناجاة داخلية شفافة تتوسع دوافرها فتكاد تفرق كل شيء ، أن المؤلف مأخوذ بالتفاصيل والتكوينات والتشكيلات والأطياف والانحناءات والانعطافات ، وعينه المبصرة المدقة تقلب الأشياء وتشرحها وتعيد تكوينها بمهارة لا تخفى ، العين في النص أكثر فاعلية من الذاكرة والمخيلة ، انها عين بلغة مقطعة حادة ، انها عكاز الجسد الأعمى ودليله ، عين مدربة فاحشة ، تمارس فجورها وتصرح به ، لكنها متحجب فعل الجسد وتدمر رغباته ، هي تقوده إلى



عذاب دائم ، وفيما تلتذذ بفعل الايصار ، يترنح هو تحت ضريات الرغبة.

تقل معظم عناصر النص مفككة ، فالؤلف لا يسعى الى إنشاء نص محكوم بوحدة الوقائع وأطرها الزمانية والمكانية، انه هو الشخصية — المرأة وفيه تنعكس صور النساء ، وعليه تتلعب بصماتهن، انه العصر الوحيد الثابت في النص، وكل شيء يتغير، الأمانة تتضارب وتتداخل، والامكنة تتعدد وتتكاثر، وفي كل مرة تظهر امرأة تتماهى صورتها كأنها طيف، وتحل أخرى ويتواتر حضورهن ، فيصبح المؤلف طرسا يكتب كل واحدة منهن عليه تعويذتها وبهاهما وتتداخل الأشياء بعضها مع بعض ، تجربة تكتب فوق أخرى تمحوها وتعيد إنشائها ، وبسبب كل هذا تتشكل هوية النص، بوصفه سيرة روائية تحرص ان تكون مكونا جديدا، لكنها تحرص أيضا أن تصرح بتواصلها مع السيرة ومع الرواية ، ومع حرص القبطاني الذي لا يفي على توثيق تجاربه وملاحظاته وتحديد الأبعاد الزمانية والمكانية لها، فان التخييل السردى ينشط أحيانا متدفقا ليصوغ تلك التجارب صوغا روائيا ، لكن هذا النشاط التخيلي في إعادة صوغ التجربة الذاتية . يظهر بوضوح أكثر في نصوص أخرى، منها ما نجده على سبيل المثال في بعض نصوص عبدالرحمن مجيد الربيعي.

ففي «خطوط الطول .... خطوط العرض» (٢٠) يقدم عبدالرحمن مجيد الربيعي تنويعا سرديا يستثمر جانبا من السيرة الذاتية في إطار روائي ، ومجمل متن النص يتكون من الوصف المتدرج لنشأة الشخصية الأساسية «غيثا داود» وتكونه الجسدي والنفسي، ويصطب التركيز على تجاربه الجنسية مع مجموعة كبيرة من النساء، ولكن ذلك يرتبط ضمن خط سيرته الذاتية، فالتجارب المذكورة تهدف الى استكشاف الأوجه المتعددة لغيثا داود، ومعظمها ينبثق في وعيه كداعيات تتصل بحياته التي تشهد ثلاث محطات رئيسية : العراق، لبنان، وتونس وتبدو الشخصيات النسائية التي تتوزع على تلك البلدان ، وكأنها تؤدي وظيفة تتصل مباشرة بالشخصية الرئيسية غياث داود، إنهن خرزات انتظمن في عقد حياته، بهن تضام جوانب تلك الحياة ولا يؤديين وظيفة فنية غير كونهن يظهرن في النص مرتبطات بغيث الموهوم بجسده أولا وبتطوره الفكري ثانيا، ولذلك فكل الأحداث والشخصيات ترتكب إما عبر منظور غياث، أو من خلال علاقة مباشرة معه، فهو المركز وكل العناصر الفنية الأخرى تدور في فلكه، وتستمد وجودها وأهميتها من خلال علاقتها به. وتبدو المطابقة واضحة على

الرغم مما يحدثه التخييل السردى من تمزيق — بين الراوي والمؤلف ، بين غياث داود وكتائب النص، والاشارات التاريخية التي ترد في النص من الكثرة بحيث تهرن على ذلك، على أن ذلك لا ينبغي أن يختزل أهمية التخييل في النص، فالؤلف يستثمر الخط العام لسيرته الذاتية ، ولكنه يشبع التفاصيل بمقتضيات التخييل وحاجاته ولوازمه، وهذا يقضي الى القول: ان «خطوط الطول ... خطوط العرض» في خطها العام، وهيكلها الفني باعتبارها رواية تولي الاهتمام لشخصية لها موقع مهمين في النص، هي سيرة روائية، توظف امكانات السرد الروائي في إثراء عالمها ، من ذلك تذكر المؤلف باسم غياث، والاستخدام المتنوع لصيغ السرد واستحداث وقائع تفصيلية لا يمكن البرمنة على بعدها الحقيقي، وعلى الرغم من كل هذا فإن إعادة ترتيب اطراف النص ، يظهر السيرة المتدرجة لغيثا داود، والحرص على أن تكون هي مركز النص ومحوره الأساسي ، على أن هناك نصوصا أخرى تدفع بالتحويلات الفكرية للشخصيات الرئيسية فيها الى واجهة الاهتمام، بهدف عرض الانكسارات الداخلية، وانهيار القيم، فالنص ، من خلال الوقوف على التجربة الذاتية للمؤلف واستثمارها، يسلط ضوءا ساطعا على المفارقات الاجتماعية والثقافية والأخلاقية، وهو أمر يندرج هو الآخر في سياق دمج الذاتي بالموضوعي ، كما نجد ذلك المنطلق عند بهاء طاهر في «الحب في المنفى» (٢١) أكثر تنوعا وشمولا فأنص يتمحور حول شخصية تحيل على المؤلف، وهو يعيش اغترابه الطويل بعيدا عن بلاده ، ولكن النص يتجاوز البعد الذاتي المباشر الى تقديم سيرة روائية ذاتية فكرية ضمن اطار شامل من الوقائع التاريخية في مصر طوال الستينات والسبعينات ، ثم تندمج في مسار الأحداث وقائع الحرب الأهلية في لبنان، ويفجر النص سلسلة الانهيارات والاخفاقات الفكرية والسياسية في العالم الذي تعيش فيه الشخصية الرئيسية التي استبعدت عن بلادها بأسلوب غير مباشر بعد أن أجهز على المرجعية الثقافية التي احتضنت نشأته، وهناك في المنفى يتم استرجاع جانب من التكون الفكري لتلك الشخصية، ولكنها ستكون منقطعة جذب لكثير من الأحداث المتصلة بها، من جهة أولى الحب الذي يعصف بالبطل ، ومن جهة ثانية الانكسار الداخلي الذي يداخه بسبب انهيار كل المثل والقيم التي كان يؤمن بها، بما يقضي الى حرب أهلية مريرة تقضح كل الادعاءات التي عاصرها البطل ، وكانت في وقت ما بالنسبة له مجموعة من المسلمات التي لا يمكن التفكير بعدم صحتها. وحول هذه التمزقات تحتشد الوقائع

فنتهي لنا الأزمة الفكرية والأخلاقية للبطل الذي وجد أن الأحداث تنجبه إلى غير ما كان يريد، وتقوده إلى حيث لا يتوقع. وهنا تندغم في شخصية البطل جملة الأفكار التي استأثرت باهتمام مبالغ فيه في حقبة تاريخية، ثم انهيأها دفعة واحدة مظلة احساسا مرأيا بالياس والضياع والهمزة واللاجدوى، ويظهر الحب بوصفه حلا فرديا لمواجهة أزمة البطل التي تتصل بترتيبه السياسية، والفكرية. ومن الواضح أن المؤلف يربط بين خسائره الشخصية والفاساد الرمزية بلاده، على جميع الأصعدة، ويلعب التخيل دوره هنا، فالسرد المباشر يكون ذاتيا أحيانا إلى أبعد الحدود، حينما يصار التركيز على الأعماق المضطربة للشخصية، لكنه يأخذ طابعا حياديا، وربما وثائقيا حينما ينصرف إلى عرض الاطوار العام الذي ترتب داخله الأحداث، لكن العنصر الأكثر فاعلية وسط ذلك الاطوار هو الراوي - الشخصية - المؤلف الذي تطفو تجاربه وتاملاته وأحكامه حول الحدث الرئيسي في النص، وتتعايش معه، وتوجهه ليكون جزءا متصلا بتلك الشخصية التي تنغمر في خضم بحر من الأحداث التي لها علاقة مباشرة بتصوراتها وأفكارها وارتباطاتها في بلادها وفي الغربة حيث تعيش، وهكذا يلاحظ أن هذه النصوص، بتتوحيها إلى الشخصية، تستفيد من كل الكشوفات التي توصلت إليها السيرة الذاتية والرواية، ولكنها تظهر بوصفها نصوصا خاصة ومتميزة عن تلك الأنواع المعروفة.

## ٧- آفاق واستنتاجات

في السيرة الروائية تظهر الذات الفردية بوصفها المرجعية الأساسية لمادة النص، فكل العناصر الفنية، والمكونات السردية تتصل بتلك الذات، ومع أن درجات الاتصال تتباين بين نص وآخر، فإنه لا يمكن الحديث عن انفصال، إن أقصى ما يندرج تحت مقولة الانفصال، هو «الأصداء» التي يقرحها نجيب محفوظ، قاصدا بذلك أن العلاقات بين الذات ومكونات النص ترتب على نحو غير مباشر، على أنه هنا يظهر فعل التخيل، فتقع مزاجية إبداعية بين الواقعي والتخيلي، وتؤدي إلى صياغات الأسلوبية وتقنيات السرد الروائي دورا أساسيا في إضفاء طابع فني على العلاقة المذكورة، أن ذلك الانفصال الرمزي تقرره اختيارات الراوي - المؤلف الذي يبدي أحيانا رغبة واضحة في التكرار وراء اسم ما، أو يتغافل عمدا عن ذكر اسمه الصريح مكتفيا بضمير «الأنثى» بيد أن ذلك لا يطرد، فكثير من النصوص تحرص على اشهار الاسم الحقيقي

لراوي الذي هو الشخصية والمؤلف ويبدو أن استراتيجية اظهار الاسم الصريح وإخفاؤه، ترتب في ضوء علاقات المؤلف بنصه من جهة وعلاقاته بمحيطه الخارجي من جهة أخرى. فكما كان حرص المؤلف واضحا في إعطاء بعد حقيقي للوقائع الخاصة بسيرته كانت رغبته لا تخفى في التصريح باسمه، وما إن يرغب - لأسباب خاصة به - في التوبة إلى ويلجا إلى اشارات رمزية تحيل عليه، يكون ضمير المتكلم، بقدرة الإيهامية العالية في السرد، الواسطة بين الوقائع النصية والتاريخية، ينوب هذا الضمير عن لسان المؤلف، الحديث بالنيابة مظهر أساسي من مظاهر السرد في السيرة الروائية، وفي المرحلة الثالثة من الإبعاد والتخفي والتضليل والتكرار يظهر المؤلف تحت أقنعة أخرى، الضمائر الغائبة، أو المخاطبة، أو الشخصيات التي تحمل أسماء محددة، وفي كل ذلك تنوع كيفية بناء المادة النصية، مرة تخضع لترتيب متتابع يحرص على مراقبة سيرة حياة المؤلف بالتدريج، يظهر ذلك في «الخيز الحائي» و«الشرطة» و«بقايا صور»، ومرة يصار إلى تعزيز نظام التتابع، واستبداله بنظام التداخل كما يتجلى الأمر في «أصداء السيرة الذاتية» و«بضعة النعامة» و«خطوط الطول .. خطوط العرض» و«خلسات الكرى» و«الحب في المنفى». . . هذان النظامان يتداخلان ويوظفان بدرجة أو بأخرى في بعض السير الروائية.

كما يلاحظ أن السيرة الروائية تختلف بالجسد، وتشغل به بوصفه عنصرا مهيما يحتاج إلى الاكتشاف المتواصل، يصار غالباً إلى الإفصاح عما يواجهه الجسد من إخفاقات وإنكسارات وعطالة، وحينما يتاح له أن يعبر عن خلجاته وتطلعاته، فإنه ينغمر في اللذة والمتعة، كتعويض عن خفض قيمته، وتستنبيهه، وتقرب عليه أن يمارس أفعاله في منأى عن العيون. الاحتفاء بالجسد نوع من المعارضة الصريحة لجملة التواطؤات الثقافية والأخلاقية الفاعلة في المجتمع، يظهر هذا في «الخيز الحائي» و«الشرطة» و«بضعة النعامة» و«خطوط الطول .. خطوط العرض» ويظهر ولكن بتنوع يطوي على نوع من المواربة، في «خلسات الكرى» و«الحب في المنفى». أما في «أصداء السيرة الذاتية» و«بقايا صور». فلا يستأثر الجسد بالاهتمام. الجسد كائن مجهول لا يرد البحث عن هويته ومشكلته، في نصوص شكري وسعد والريبيعي، تنم عن الأحداث حول سيرة الجسد، يراد له أن ينتزع شرعيته وحضوره، فيكون موضوعا للبحث والاكتشاف، وأحيانا الاضهار والمباهاة

أما محفوظ ومينة فهما أكثر اتصالاً بموروث السيرة الذاتية العربية القديمة الذي يعني برحلة التكون وتشكيل المنظورات الفكرية الذاتية، إذ تقدم السيرة بوصفها تجربة اعتبارية<sup>(٢٢)</sup>، وهذان الموقفان من الجسد يخفيان رؤيتين، ويتصلان بأصليين، فالأدب السردى في الثقافة العربية لعب وبراعة على ثنائية التخفي والتستر من جهة، والتصریح والكشف من جهة ثانية، على أن حرية الجسد، في بعض نصوص السير الروائية تترافق مع الكتابة، يصبح الجنس نوعاً من الكتابة على جسد الآخر، فالحب والكتابة فعلان يتنهدان منظومة القيم عند شكري ومسعد - تكون الطبيعة البكر مكاناً مناسباً لكليهما، ذلك نوع من هجاء الثقافة مفرومة في متنها، ولكن هذا لا يطرد دائماً إنما يحرص على التدرج، فلي نص آخر، لا يخفي صلتها بكل من السيرة والرواية، يقوم عهده وازن في «صدقية الحواس»<sup>(٢٣)</sup> بمغامرة مضادة: الحب والكتابة فعلان محرمان يتمان بسرية في غرف مظلمة رطبة معزولة. فيما يهرب شكري ومسعد إلى الطبيعة، في هجاء لا يخفي لثقافة استيعابية، يحتاج عهده وازن مخفئاً في غرف مفسية وسط فضاء سوداوي معلق ومزائم وعجبي، كل يحتاج بأسلوبه.

تتبرر مشكلة ترتيب المادة السردية وطرائق عرضها، وكيفيات ظهورها، وموقع الراوي في النص وعلاقته بالأحداث ودرجة إحاطته على المؤلف الحقيقي، وتوظيف الروائيات الذاتية والتاريخية كالمذكرات والملاحظات والأنطباعيات واليوميات والمستندات الشخصية، موضوعاً هاماً يتعلق بالانتماء الجنسي والنوعي للسيرة الروائية، ولقد أشرنا من قبل إلى أن السيرة الروائية تهجين سردي، وظف وأعاد توظيف كشوفات السيرة الذاتية والرواية، على أن عملية التهجين ساءلت في طورها الأولى، ذلك أن النصوص التي وقفنا عليها، لم تنزل غامضة الانتماء والهوية وبإستثناء الجزء الأول من سيرة محمد شكري الروائية «الخبز الحافي» التي ورد فيها تأكيدات واضحة على أنها «سيرة ذاتية روائية» فإن كل النصوص الأخرى التي كانت موضوعاً للتحليل نشرت على أنها روايات، وثبت بوضوح على أغلفتها الخارجية أو الداخلية أنها روايات، بما فيها الجزء الثاني من السيرة الروائية لشكري «الشطارة»، ومع أن هنالك إشارات لا تغفل للبيس في المقدمات التي يضعها المؤلفون أو تأكيدات نصية ترد في تضاعيف المتن، يأن نصوصهم ليست روايات محضة، فإن البحث عن تسمية، وكل ما يولده من مشكلات لم يدفع إلى الامام موضوع الاتفاق على مصطلح معبر عن الطبيعة التركيبية

لهذه النصوص، وينبغي أن يفهم كل هذا على أنه أمر طبيعي في تاريخ الأنواع الأدبية، ذلك أن الممارسات النصية تظهر أولاً، وذلك قبل الاتفاق على تسمية النوع الذي تكون عليه، وقبل وضوح القواعد العامة وثباتها النسبي، وما أن تتكاثرت النصوص إلا وتدرج ضمن نوع جديد، ينظم تحت إطار تسمية تشير إلى ذلك النوع، والمصطلح المركب «سيرة روائية» يؤدي وظائف، ويحل جانباً من مشكلات النوع الجديد، ويقر نوع الصلة مع الموارد التي تحدث منها، إنها فيما يخص أمر الوظيفة، يدمج بين الوثائقي والتخييلي ويرتب العلاقة فيما بينهما على أساس التفاعل الحر الذي لا يرهن نفسه بانتماء محدد إلى أي منهما. وأنه فيما يتصل بأشكالية النوع يحيل على درجة الاستثمار الممكنة لمعطيات منجزة قدمتها السيرة الذاتية والرواية عبر تاريخها، وأخيراً فيما يتعلق بالأسول فإن المصطلح، يربط هذه الممارسات النصية بصلة نسب واضحة مدفوعة إلى أنواع لها موقعها في تاريخ الأدب.

### الهوامش:

- ١- تزفرطان طودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبحوث ورجاء من سلمان، دار البعث، تريبال، ١٩٩٠، ص ٥١.
- ٢- جورج ماري، السيرة الذاتية، ترجمة محمد القاضي وهبداق صولة تونس، بيت الحكمة، ١٩٩٢، ص ١٨٩.
- ٣- م.ن. ١٩٩٠، ص ٢٠٥.
- ٤- فليب لوجون، السيرة الذاتية، ترجمة صر حل، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤، ص ٢٢.
- ٥- م.ن. ٢٩-٤٠.
- ٦- محمد شكري، الخبز الحافي، لندن، دار الساقي، ١٩٩٢.
- ٧- محمد شكري، الشطارة، لندن، دار الساقي، ١٩٩٤.
- ٨- م.ن. ٩٤.
- ٩- رؤوف مسعد، بيضة النعام، لندن، رياض الريس للنشر، ١٩٩٤.
- ١٠- م.ن. ١٢.
- ١١- نجيب محفوظ، أحداث السيرة الذاتية، نشرت سلسلة في جريدة أخبار الأدب عام ١٩٩٦.
- ١٢- هناء مينة، بقايا صور، بيروت، دار الآداب، ١٩٩٠، ص ٢٠٣-٢٠٤.
- ١٣- م.ن. ١١٠.
- ١٤- م.ن. ١١١.
- ١٥- م.ن. ٢٦٨-٢٦٩.
- ١٦- م.ن. ٢٧٢.
- ١٧- م.ن. ٢٥٧.
- ١٨- م.ن. ١٠٠.
- ١٩- جمال الفيضاني، غلسات الكرى، القاهرة، دار شرقيات، ١٩٩٦.
- ٢٠- عبدالرحمن مجيد البريبي، خطوط الطول، خطوط العرض، تونس، دار المعارف، ١٩٩٢.
- ٢١- بهاء طاهر، الحب في الخفي، القاهرة، دار الهلال، ١٩٩٥.
- ٢٢- عياد إبراهيم، السيرة العربية، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢، ص ١٣٦.
- ٢٣- عهده وازن، صدقية الحواس، بيروت، دار الجديد، ١٩٩٣.

## العودة إلى فرويد وأسلحة التحليل النفسي

\* إنه يفتقر تماماً الى وجود مستقر،  
ويسرع في زوال سرمدى...  
كبر كيجارد: إما: أو

ترجمة: عبدالمقصود عبدالكريم \*

Malcolm Bowie

«إن الفهم الدقيق لأرسطو يعد، باستثناء فهم الأنبياء، أسمى ما يمكن أن يحققه المرء.»<sup>(1)</sup> ستيديو كلمات ابن ميمون، بما يبدو أنها تبرزه من أعجاب سهل، منفرة لكثير من المعاصرين. وربما لا يزال التصور الرومانتيكي للعبقريّة يجعلنا نتوقع أن تنبعث أفكار المفكر الأصيل رائحة ومكتمة تماماً من أعماقه، أو من الطبيعة، أو من حيث لا ندري. إننا نتوقع من المبدع الحقيقي أن يحقق كل شيء، بينما تعثر العقول المحدودة على وظيفة حقيقية في قراءة نصوص من الماضي ودراستها بالتفصيل. وإذا سلمنا بهذه الفرضية فقد نرتبك إزاء مفكرين يقدمون أنفسهم كقراء ومفسرين لصروح فكرية موجودة، مع وجود دليل قوي يجعلنا نعتقد أن هذا التكثير الذي يمارس في ضوء السلف الجليل وفي ظلاله قد يكون على قدر عظيم من الأصالة والقوة.

أعمال ابن ميمون باليهودية الربانية) أو لتطوير أحد تيارات الأفكار الأصلية لتفضيله على تيارات أخرى (يعكف أفلوطين على دراسة أفلاطون الميتافيزيقي والصوفي)، يقول لكان إن هدفه الرئيسي قراءة فرويد قراءة جيدة وفهمه يروضح.

إن «العودة إلى فرويد» التي يعلن إنها رسالته الشخصية وشعاره، تتبع مسارين مختلفين. العملية الأولى، وهي الأوضح استخراج أفكار فرويد من ركاب الشروح والتفسيرات المبتذلة التي أمهالها الكتاب المتأخرون عليها، وتشترك حركة التحليل النفسي الدولية في المبادلات المتقدمة حول معنى لاكان الرئيسي، إن أولئك الذين تمثل لهم مفاهيم فرويد مجرد سلع... مثلاً، المتصالح الذي يؤلف الكتب الرخيصة أو المحافظ المتأنق... لا يستحقون حتى السخرية الطارئة. إن معظم المحللين النفسيين المتأخرين ارتكبوها ما هو أسوأ من سوء فهم فرويد: إنهم فقدوا كل إحساس بأهمية أفكار فرويد وحيرتها وقدرتها الإبداعية حين صاغها للمرة الأولى. إنهم تعلموا تلك الأفكار وأعادوها كلها بصورة سطحية، وأظهروا الولاء لها بسذاجة وخداع ذاتي يتمثلون عائقاً في وجه الفحص العلمي للعملية العقلية

إن أفلوطين يقرأ أفلاطون، وابن ميمون يقرأ أرسطو، ويقرأ ابن رشد الاثنين، ويقرأ ماركس الشاب هيجل، إن تقييم الأصالة في مثل هذه الحالات قد يتطلب عملاً أكثر من المعتاد: ربما نفهم انجاذ المفكر التالي فهماً جيد إذا كنا على استعداد للعودة إلى أعمال المفكر السابق وإتقاف كل ما أحدثته من تمولات وتحريفات خلاقة. إلا أن البحث قد يكون ممعناً: إنه ينهنا إلى طرق الأصالة التي تهملها الولاءات الصديقة بالإضافة إلى الدور الكبير الذي تلعبه إعادة التفكير وإعادة الكتابة حتى في أعمال لا تعترف بأية أسلاف وتقدم نفسها كاستثناء لكل القواعد إلا قواعدا الخاصة.

«إن لاكان يقرأ فرويد»، إن هذه الجملة أبسط وأهم ما يمكن أن يقال عنه. ولكن استكشافه لأعمال فرويد الذي استغرق خمسين عاماً يختلف عن القراءات الشهيرة التي نكرتها من قبل من حيث النقاء الواضح لدوافعه. بينما بحث الآخرون مقابلية مجموعة من الأفكار بمجموعة أخرى (يلتقي أرسطو في أعمال ابن رشد بالفلسفة الإسلامية وفي

\* شاعر وأستاذ في التحليل النفسي من مصر.

اللسان أو القلم، وفي النكات والرموز، وفي العادات اللفظية والجسدية، إن الطاقة النفسية التي تسبب الكبت وتجعله يستمر، تواجهها وتتحداها طاقة أخرى تسعى، بالذخايع والحيلة عموما، إلى دفع محتويات اللاشعور المكبوتة إلى مجال ما قبل الشعور - الشعور. إن الجدل الدائم الذي ينتج عن هذا الصراع له سحر خاص عن لكان، ويأتي استخدامه للغة البلاغية في أكثر صوره قوة والثقافة حين يصور اللاشعور متكلماً رغم الكبت والرقابة. إنه، مثلا، واسع في الفقرة التالية الجورجا أفلاطون عن الكهف ويعد لها: (١)<sup>٤</sup>

إن الموضوع الذي نسال عنه هو مدخل الكهف الحقيقي فيما يتعلق بما هو معروف من أن أفلاطون يرشدنا باتجاه المخرج، بينما يتخيل الناس أنهم يرون المحل النفسي يتجول في الداخل، لكن المسألة أبسط من هذا، لأنه مدخل لا تصل إليه إلا حين يغلطونه (إنه موضوع لا يجذب السياح على الإطلاق)، لأن الوسيلة الوحيدة لمواربته هي أن ننادي من الداخل. (٥)

حين نصل إلى كهف اللاشعور لا نصل أبدا إلى حين يخلق، والطريقة الوحيدة للدخول تتمثل في أن تكون بالداخل، ولا يمكن أن يعرف بنية اللاشعور إلا من هم على استعداد للتسليم بقدرة اللاشعور الهائلة على الإزاحة واعتناقها (٦).

ويشير لكان، في محاولاته العديدة لتعليم التحليل النفسي مرة أخرى استشارة بصافرة الخاصة، إلى قدرة الكبت اللوحة ذاتها تمارس في كل من العملية التحليلية والاستنباط التجريدي من النظرية التحليلية. إن اكتشاف اللاشعور نفسه معرض للكبت: إن اللاشعور، وهو طبقا للتعريفات الأصلية التي يتأسس عليها التحليل النفسي واقع الطاقة الفريديزية النهمه - لا يعرف الاستقرار أو الاحتواء أو التصديق، يصاب بالشلل ويبدن على أيدي ملاحظيه المحترفين، وتصر قوة التبريد والافتراء الاستثنائية عملة معتادة في لعبة تصورية معتادة.

لكن إفساد رسالة اللاشعور على أيدي الملاحين بعد الفرويديين له ما يظافره في أعمال فرويد. إن اكتشاف فرويد كان اكتشافا مغزعا، ومن ثم دفعت رؤيته للعقل باعتباره ينقسم ذاتيا للضمور الذي لا يمكن التحكم فيه وبخاصة الاصطاد الذي تقسمه اللاشعوري إلى البحث عن سلوى في عالم وثير من التأمل الأسطوري والميتافيزيقي، ومع أن فرويد انحرف عن اكتشافه بطرق تجعل اكتشافه ينتج له أن يتبا، إلا أن مغامراته الفكرية نموذجية من حيث الملاحظات التي تعرض لها: إن لكان يقدمه على أنه اكتين Actaeon (صيادي في الأساطير الإغريقية تحول إلى أيل وقتلته كلابه لأنه رأى أرتيمس إلهة الصيد وهي تغتسل) جديد تجاهه

بدل أن يكونا دافعا له، إن إجراءات نشأة التحليل النفسي التي بحث عنها فرويد ليضمن استمرارية تعاليمه تنتج عنها غالبا آثار جانبية خطيرة. «الم ينتج عن هذه الأشكال شكلية متشائمة تنطبق المبادرة بالمجازفة الحمقاء، وتحول سلطة الرأي الذي نعلمه إلى مبدأ التعقل الانقيادي حيث تتبدل مصادقية البحث قبل أن تفضح في النهاية» (٧) (٢٣٩). وكثيرا ما يعود التحليل النفسي في كتابات لكان إلى مصادره، ويعيد فحص تصورات وطوقسه ومؤسسته من نقطة الأفضلية التي يقدمها مكتشفوه في حالتها الأصلية غير المصنفة.

أما العملية الثانية فهي أكثر تعقيدا وتعرض لكان لما هو أخطر من خلق أعداء بين زملائه في المهنة، أنه يصحح بعض المفاهيم الفرويدية بالرجوع إلى آخرين، والاكتشاف الذي يضعه لكان في مركز إنجازات فرويد، ويستخدمه كإداة تصور أساسية في تصحيح فرويد من الداخل، هو اكتشاف اللاشعور - اللاشعور الذي يبدو كنظام مستقل في مقابل نظام «ما قبل الشعور - الشعور» (٨)، في ثاني نماذج فرويد الكبرى للجهاز النفسي، (في الأول، وهو عمل كتب في ١٨٩٥ و١٨٩٨ بعد وفاة فرويد بعنوان «مشروع سيكولوجيا علمية» (٩)، حيث يظهر المفهوم فيه بصورة غامضة، في الثالث - الثلاثي الذي يشمل الهو والأنا والعا العليا والمنشور في عام ١٩٢٣ (الأنا والهو - X، ٣ - ٦٦) حيث يكتسب المفهوم دورا جديدا ومعقدا: مرة أخرى تظهر خواص اللاشعور الرئيسية في أوصاف الهو، وتنبس أيضا إلى الأنا والأنا العليا أجزاء لاشعورية. وتعود هذه النسخة عن اللاشعور فكر فرويد في مرحلته الإبداعية العظيمة التي تمتد من تفسير الأحلام (١٩٠٠) إلى الأبحاث الميتافيزيقية في عام ١٩١٥. إنه مفهوم طوبووجرافي وديناميكي في الوقت ذاته، ويوضع، في بحثين عن «الكبت» و«اللاشعور» (XIV، ١٤٣ - ١٥٨ - ١٦١ - ٢١٥)، في مركز تعليقات فرويد النظرية الأكثر تعقيدا والمنصبة على الوظيفة العقلية.

ويرى لكان، كما هو الحال بالنسبة لكثير من الكتاب، أن بصيرة فرويد الأساسية لم تكن - لم تكن بوضوح - في وجود اللاشعور، ولكن في أن له بنية، وهذه البنية تؤثر بطرق لا حصر لها على أقوال البشر وأفعالهم، وهكذا تكشف عن نفسها وتكون قابلة للتحليل. إن اللاشعور كما يوجد في تفسير الأحلام، وسيكوباتولوجيا الحياة اليومية (١٩٠١)، والنكات وعلاقتها باللاشعور (١٩٠٥) نرب ويكتشف عن نفسه في صور لا تنتهي، إنه يلح علينا حتى نسمعه في أحلامنا، وفيما ننسأه، وفيما نتذكره مشوها، وفي زلات

أفكاره وتقرسه لأنه كشف النقاب عن إلهة اللاشعور (١٩٢٤، ٤٣٦) <sup>(٧)</sup>. إن الهدف الذي حددته لاكان لنفسه هو استمرار التفكير في التفكير الفرويدي الهائل، ولو بقطيع الأوصال، والسماح للتلاميذ المكتوبة بالعودة الموعودة إلى التحليل النفسي بحيث تتحقق ونعمعن النظر فيها. يمكننا أن نرى إبعاد المفارقة في «عودة لاكان» «إلى فرويد»، وما قد يستلزمه هذا الرأي، الذي يدل على إخلاص حقيقي، من عصيان.

حين يعيد لاكان التفكير في نصوص فرويد «من الداخل»، يرفض اغراءات الموافقة الكاملة والمعارضة الكاملة في اتساق متساو. وتتضح بدايات هذا التوتر في أول أعمال لاكان الكبيرة المنشورة: عن ذهان البارانونيا في علاقته بالشخصية *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité* (١٩٢٢). دخل لاكان التحليل النفسي عن طريق الطب والطب النفسي، وهذا العمل، وهو أطروحة الدكتوراه، يمثل نقطة تحول حاسمة في مسيرة حياته الفكرية أنه يصعد، وهو يلاحظ كل التفاصيل الأكاديمية التي يتطلّبها الشكل عادة، من هجومه العنيف على كثير من نماذج التفسير السائدة في التحليل النفسي. إن دراسة البارانونيا أعاقها قدرة الطب النفسي الراسخ على تدريس فرضيات، أخبرت بصورة وإهمية وهزيلة، وتحويلها إلى تعاليم، إن الذين يفسرون البارانونيا بالرجوع إلى أساسها العضوي المفترض، أو إلى النزعة الموروثة أو «نوع التكوين الجسدي» للمريض، يلوذون بحيلة تفسيرية يستخدمونها دائماً وتتيح لهم أن يعترفوا بتعدد الذوات الانسانية الفردية.

إن التحليل النفسي يوفر للاكان آلية دقيقة للتناغم لاعادة النظر إلى البارانونيا كشخص. إن البارانونيا قد توصف، بصورة لا تقل عن العصاب الذي تطورت حوله في الأصل نظرية التحليل النفسي، وتحلل تحليليا مترابطا بالرجوع إلى شخصية العصاب ونشاطه الجنسي وخبرات طفولته وتطوره العاطفي وعلاقاته العاطفية وقدراته العقلية وأمنياته الخاصة، ويمجد تجميع هذه المادة وتنظيمها، لا يمكن أن نجني شيئاً من غرس المريض في دراسة كلينيكية سابقة سواء كانت *typology* (دراسة التماذج) أو *characterology* (دراسة شخصية). ولاكان قاصد بإلهام من التحليل النفسي، على تصور علم شخصية تحتفظ فيه الذات بأصفيها وأهدافها ونكاها الإبداعي. ولكن حتى حين يقر لاكان هذا الدرس ويهمل «المفارقة استاذ التحليل الفذ» (عن ذهان البارانونيا، ٢٣٤) (٨)، يؤكد حدود دينه ويلفت الأنظار إلى التشويش في نظرية فرويد. ويعتمد لاكان،

بالإضافة إلى ذلك وبصورة متميزة مرة أخرى، على أعمال مفكرين آخرين، منها أعمال سبينوزا ووليم جيمس وبيرجسون وراسل، ليبقى على نموذج النظرية قابلاً للاختراق بواسطة أنظمة التفكير الأخرى. وقد ابتكر أسلوبياً فكرياً مدهشاً في المناقشة المتقدة عن ذهان البارانونيا في ترتيبها السلس ومفاهيم التصحيح للتدبير.

حين قرأ لاكان بحثاً عن مفهوم «مرحلة المرأة» في مؤتمر التحليل النفسي الدولي في Marientbed في عام ١٩٣٦ — وقد دخل الحركة رسمياً بهذا البحث — وكان قد بدأ استكشاف طريقة في الأداء اللغوي بقيت طريقته المميزة، وجاءت معظم أعماله النظرية، بعد ذلك التاريخ، على هيئة أبحاث وتقارير في مؤتمرات تخاطب المحترفين، كانت تترجم من مذكرات وتنقح من نسخة للنشر، وقد حررت في صفحاتها التالية مصحوبة بحواش غابياً. وفي عام ١٩٦٦ ظهرت مختارات وفيرة من هذه الأبحاث في كتابات *Écrits*. وتعمل سمات من «التداعي الحر» الذي يفرضه التحليل النفسي على المريض أثناء الكلام ومن «الانتباه المعلق بانتظام، والمتوقع من المحلل أن يتحمل به وهو يستمع إلى كلام المريض» <sup>(٩)</sup> مما يعني أن أفكار لاكان الرئيسية ومواقفه الخلافية الهامة تقدم إلى القارئ عن قصد بشكل مفكك ورث. وأخذنا السيمينار الأسبوعي، سواء المنشور أو ما هو قيد النشر، والذي إداره لاكان في باريس لأكثر من عقدين، إلى أكثر من هذا في ورشته التأملية. <sup>(١٠)</sup> توضع بعض أقسام السيمينار Séminaire الأفكار الرئيسية في كتاباته، وتنقحها أقسام أخرى بانتقان، وتبقى أقسام أخرى تسجيلاً لمهام مواردة يسقط العقل النقدي إزادها في الصمت ساخطاً أو معجباً. إن نثر لاكان يطمح باستمرار إلى منزلة الكلام. وأهدافه واضحة من الكتابة على هذا النحو: أن يتيح لطاقت اللاشعور أن تحس في الإيقاع للقلب من جملة، ويعيق القارئ عن تشييد أبنية نظرية مباشرة على النص ويرغمه على المشاركة الكاملة في عمل اللغة الخلاق.

وهذه السمة التي تميز كتابات لاكان تجعل تلخيص مساهماته في المعجم التقني التحليل النفسي عملية شديدة الصعوبة. إننا لا نعتز ببساطة، في المصطلحات والمفاهيم التي توسع فيها أو أعاد صياغتها، على مصطلحات فرويد ومفاهيمه في شكل مستقر ومحدد. إن كلا منها يعرف الآخر أثناء القيام بالعمل التحليلي ويتعرض لتغيرات حادة في المضمون مع تبدل السياق الفكري. إن لاكان بئساً مفاهيم متحركة وأهية الترابط، تجعل من الأفضل أن نسال، أمام مصطلح معين، «ماذا يفعل؟» أو «ما المسارات التي يسافر فيها؟» بدل أن نسال «ماذا يعني؟» وبالإضافة إلى هذا،

تعمل مفاهيم لاكان كلها، سواء كان الدور الذي تلعبه في النماذج النفسية أو "topologies" كما يدعوها غالباً) أساسياً أو ثانوياً، وكأنها أسلحة تتصارع: لا يكتمل تطبيق عليها بدون أن يقول شيئا عن الطرق القابلة للتكيف مع الاحتياجات المتغيرة للنقاش في مهنة متماثل فيها الشقاق).

تأمل، مثلاً مفهوم «مرحلة المراهقة» الذي أشرت إليه من قبل. تقع هذه المرحلة من عمر الإنسان بين الشهر السادس والشهر الثامن عشر. إنها فترة يكون (الإنسان الصغير le petit homme) فيها قادراً للمرة الأولى، بالرغم من افتقاره للسيطرة على نشاطات جسمه، على أن يتخيل نفسه كياناً مترابطاً يهيمن على نفسه وتتاح له هذه الصورة عياناً حين يرى صورته في مرآة:

يبدو أن هذه الفرضية المتلهة عن صورة الطفل المراهقة التي يراها في مرحلة الطفولة infans، لا تزال غارقة في ضعف جهازه الحركي والاعتماد على من يرعاه، وتعرض بصورة نموذجية للنشأ الرمزي الذي يترسب فيه ضمير المتكلم «I» في شكل بدائي، قبل أن يتشيا في جلد تقمص الآخر، وقبل أن تعيد إليه اللغة، عموماً وظيفته ذات. (٩٤) (١١)

إن هذه اللحظة الذي يحدث فيها التقمص الذاتي، مهما تكن لحظة حاسمة، ليس لأنها تمثل مرحلة على الطريق إلى «البلوغ» أو «النضوج الجنسي» - تتعرض مثل هذه النماذج التطورية عن الذات الإنسانية المتبدلة لهجوم دائم من لاكان - ولكن لأنها تمثل نزوعاً دائماً لدى الفرد: نزوعاً يقوده في حياته إلى البعث عن اكتمال خيالي لـ «أنا مثالية» وتزويده، إن الوحدة unity المبتكرة في هذه اللحظات، والأنا التي هي نتاج الابتكارات المتتالية زائفتان، إنها مامولتان للالتفاف حول بعض العوامل التي لا مفر منها في الحياة الإنسانية: العوز والغياب والنقص. ويتضح حتى من السطور القليلة التي اقتبسناها ولخصتها، إن مفهوم لاكان لمرحلة المراهقة يتجاوز بكثير تخوم سيكولوجيا الأطفال في أكمل صورته. في نهاية الفقرة تشكل نظرية في اللغة ونظرية في الإدراك المتبادل بين الأشخاص، وينبثق نظام آخر من الخبرة في مواجهة نظام التقمص الخيالي الذي تدشنه اللحظة والمرآة، وقد نلغ اعتراضاً من اعتراضات لاكان الأثرية ضد التحليل النفسي في ممارساته التقليدية: «إذ لم تكن الأنا سوى ترسب خيالي، فيالها من عبث أن يجند أنصار سيكولوجيا الأنا» أنفسهم لذلك الوجود الشبحي وترسيمه.

إن كل أنظمة المفاهيم المعقدة تعمل بمعنى من المعاني، وفق هذه الطريقة، حيث يساعد كل عنصر على التعريف

بالعناصر الأخرى وتنشيطها. وحيث إن مؤلفي هذه الأنظمة يقسمونها طبقاً للعرف إلى وحدات فرعية يمكن اقتضاؤها منفصلة، فإن عدم حدوث مثل هذه التقسيم يمثل حيرة فكرية في رأي لاكان. إن كل مفهوم يعمل كنقطة عقدية nodal point في شبكة من الاختيار والرفض، ويقدم إلى القارئ في لغة تبقى فيها المهمة العملية للاختيار والرفض ملموسة كاضطراب تركيبى والآن أعود إلى سلسلة من البصائر والدروس الأساسية عن بنية اللاشعور التي تتأسس عليها نظرية لاكان الكاملة عن العملية النفسية. إن التحدث والكتابة لا يفهمان فهما كاملاً، طبقاً للطرق الأشهر التي تمثل تفكيره، ولا يمثلان أما القضاء المسقول إلا حين تتأملهما في سياق هذه النظرية.

إن فرويد يدمج في تعليقه الأساسي على اللاشعور سلسلة من النماذج الطوبوغرافية والدينامية والاقتصادية<sup>(١٢)</sup> ولم يكن اكتشافه من نوع يمكن إعلانه وتلويده في لغة نظرية أحادية جاهزة، وحين كان يسرد، بعد سنوات طويلة من ممارسة التحليل وتناوله، في بحث عن «اللاشعور» (١٩١٥) خواص اللاشعور كنظام، كان لا يزال يستخدم معجماً تقنياً يساهم فيه البيولوجيا والميكانيكا والمنطق ودراسة اللغة مساهمة مميزة. وأعلن أن اللاشعور يتمتع في صميمه بمجموعة من الدوافع الغريزية القادرة على التعاضد بدون تأثير أو تعارض متبادلين، إنه لا يعرف الإنكار أو الشك أو درجات اليقين، إنه واقع العملية الأولية، التي تنتقل فيها الطاقة النفسية، بحرية بين الأفكار بواسطة الإزاحة والتكثيف،<sup>(١٣)</sup> إنه سرمدى timeless، إنه لا يبالي بالواقع الخارجي لكنه يبالي بتحقيق المتعة واجتناب ما يعكر الصفو (XIV، ١٨٦-١٨٩).

كان حنسن لاكان الرئيسي أن تعليق فرويد على اللاشعور وعلاقاته بنظام ما قبل الشعور - الشعور يمكن إعادة تنظيمه حول بعض المفاهيم الأساسية ليصبح أكثر إقناعاً وأكثر مرونة. وقد ألغ فرويد نفسه إلى هذا التجديد، وتكتسب أعماله عن «حقائق اللغة» شهرة استثنائية في ذلك. إنه يبدي براعة ودفعة فاعلتين كناقذ نصي في تحليل الكلمات اللفظية وهو تحليل قدم، لتواريخ حالات المرضية وكتبه عن الأحلام وزلات اللسان والنكاث، الذخيرة الأساسية للشاهد، وتمثل الوظائف النامية في اللغة الإنسانية موضوعاً قريباً إلى نفسه بصورة خاصة. ويستدعي في كتاباته السيكلوجية غالباً العلوم اللسانية لتقديم التناظرات والأدلة التي تعززها ويرى لاكان أن موضوع عدم اعتماد فرويد بأية صورة على اللسانيات يمثل مسألة قرصنة تاريخية (٤٤٦ - ٤٤٧، ٧٩٩): كان سوسير وآخرون يضعون أسس هذا الفرع



المعرفي حين كان فرويد يشيد بنظريته ، ولا تتوقع منه القدرة على الحصول على معرفة تفصيلية من علم متاحس في طور النشأة أو الحصول على استنتاجات مفيدة منه.

إن الدروس التي جعلت مصادفة الميالد أن يكون فرويد غير قادر على تعلمها ويكون لاكان قادراً على ذلك هي أساساً تلك التي تهتم بالتحويل الترامتي للأنظمة الدالة المتقدة. إن فقه اللغة المقارن، وكان لايزال ملك العلوم اللغوية في سنوات تشكل فرويد، كان يفقر إلى ما يعلمه عن هذا التحليل بالإضافة إلى أنه كان في بعض الأحيان مريضاً إيجابياً يدفع عالم النفس إلى الخطأ. إن مراجعة فرويد عام ١٩١٠ لعمل كارل إبل Karl Abel ، مثلاً الذي عنوانه تناقض معنى الكلمات البدائية The Antithetical Meaning of Primary Words (١٨٨٤) وهو عمل حدي لا يصح الآن عموماً ، جعلته يوازن بين العقل الحالم ، الذي لا يعرف التناقضات، وحالة اللغة الانسانية البدائية التي افترضها إبل وتكتسب فيها بعض الكلمات معاني متضادة في الوقت نفسه (XI، ١٥٥ - ١٦١) . من المفترض أن الكلمة الانجليزية القديمة bat (جيد good) وكلمة badde (رديء bad) تشتقان من جذر مشترك يعني «جيد - رديء» وقد كان عمل إبل الدعامية الوحيدة لرأيه بأن «تأقاف الأضداد سمة حفرية عامة في تفكير الإنسان» (تعليق موجز على التحليل النفسي Ashcroft Account of Psycho - Analysis (١٩٢٤)، XIX، ٢٠٦) ، إنه ، بعبارة أخرى، فنتنازي متميزة وصامولة عن أصل الأشياء على فكرة من فقه اللغة اللطيفي. (١٩)

إن اللسانيات ، على الجانب الآخر، تكبح هذا النوع من التعامل وتقرر نموذجاً أخصب للمقارنة بين اللغة والعقل. إنها بقدر ما تدرس أصغر الوحدات المتميزة التي تكون اللغة وطرق استيعاب هذه الوحدات وتداخلها في أنظمة شاملة تقدم للجهاز النفسي سلسلة من النماذج التي يمكن اختبارها، وبينما أخذ فقه اللغة فرويد إلى أرض مشاع متقلبة ، استطاعت اللسانيات ، كما عالجها لاكان، إعادة التحليل النفسي إلى مهام فرويد في أفضل أحواله: استبطان البنية النفسية والافصاح المترابط عنها.

«بينى اللاشعور مثل لغة»<sup>(١٩)</sup> تبين هذه العبارة ، وهي من أشهر ما نطق به لاكان أهمية ما يدّين به اللسانيات ، إنها بصياغتها على هيئة تشبيه ، تذكر المشاكل التي يطرحها اللجوء إلى المفاهيم اللسانية على التحليل النفسي. والأسئلة التي نود طرحها ، في البداية ، على صيغة لاكان : إلى أي مدى تكون التماثلات من هذا النوع دقيقة ومفيدة ؟ هل للمصطلح الأول أسبقية منطقية على المصطلح الثاني؟ إذا عكسنا ترتيب المصطلحين، هل يقال الشيء نفسه، أم شيء مختلف وعلى

نفس الدرجة من الأهمية ، أم شيء أقل؟ إن أعمال لاكان في هذه المنطقة هي نتاج لتخيليات في اتجاهين — تأثير اللاشعور على اللغة وتأثير اللغة على اللاشعور — أنجزت في تحد دائم لرغبة قارته في العثور على معالم ثابتة لن يجاب عنها إطلاقاً في الاسئلة السابقة، وكل نزوعه للتفكير في هذه القضية الجوهرية هو ، في الحقيقة ، لوضع منطق مثل تلك الاسئلة موضع التساؤل.

وعموماً ، يمكن النظر إلى علاقة اللغة واللاشعور بطريقتين. أولاً : يحتمل أن تكون التوترات والصراعات داخل النفس قد استطاعت أن تلعب في البداية دوراً في تحديد لغة الإنسان : إن فكرة خلق اللغة في الصورة الجزئية partial image لللاشعور وجد بالفعل تقدم على الأقل تفسيراً شعرياً مغرياً لمعنى التواضع «الطبيعي» بين النظامين ، وهو معنى يقره دارسو اللاشعور. ثانياً : اللغة هي الأداة الوحيدة للتحليل النفسي، لا يتاح لللاشعور ، سواء للمريض وهي يحكي أحلامه وخيالاته أو للمحلل وهو يندقق خطاب المريض ويفسره، إلا في صورة لغوية بسيطة، ولا يمكن تأمل حالة «محضة pure» لللاشعور تسبق اللغة، أي تسعى إلى وصف الطرق التي تؤثر بها أداة اللغة الراصدة على مواد اللاشعور المرصودة. وحين إن اللغة هي ، أيضاً، وسيط هذه الفصوص الثانوية فإنها «خددتنا» مرة بأكساراتها واستخدمنا مرة أخرى بانصرافاتها.

إن لاكان يضيق ذرعاً بالمقاربة الأولى ويعمل إلى تفسير المسألة برمتها بالطريقة الثانية: اللغة تخلق اللاشعور ، ويرى أن التوسط اللغوي يمتد أبعد بكثير من السديالوج التحليلي. ويشير إلى أن الإنسان نفسه ينفرس ، وهو يكتسب اللغة، في نظام رمزي سابق الوجود ومن ثم تخضع رغبته للضغوط التي تنظم ذلك النظام: إنه يتبع لغة وهو يتبناها أن تؤثر على طاقاته الغريزية الحرة وتنظمها (٤٤٥). إنه امتياز خاص بالإنسان مستخدم اللغة أن يبقي غافلاً، وهو يصنع الأشياء بالكلمات ، عن مدى ما ساهمت وتستمر تساهم به، الكلمات في صناعاته.

إن العمل المفصل على المكونات البنوية الأولية لكل من اللغة واللاشعور يدعم مقارنة لاكان بينهما كنظامين كاملين وتعليق على مختلف التبادلات المحتملة بينهما. إنه يعتمد اعتماداً خاصاً على تعريف سويسر للعلامة اللغوية التي تتكون من اسمين — الدال والدلول وتجمعهما رابطة اعتبارية — وعلى القطب الاستعاري والقطب الكناشي في النظام اللغوي الذي افترضه رومان ياكسون<sup>(٢٠)</sup> (سأشرح بعد لحظة هاتين المجموعتين من المصطلحات). وهذه المفاهيم مفيدة لعدة أسباب: لأنها تتناظر بعض الأزواج

الدال والمدلول. كما توصف في الفقرة السابقة. إنه يستخدم الصيغة S/، (الدال على المدلول) كتلخيص شديد لنظرية سوسير. وأيضاً، طريقة لتسليط الضوء الساطع على المشكلة المستعصية فيها: حالة المدلول ودوره بدقة. إلى هنا يعالج لكان القاعدة الحسابية S/، التي يبدو للوهلة الأولى أنها لا تعدو أن تكون عملية إجرائية في حساب تفاضل وتكامل من ابتكاره كقصيدة عيانية وكشعار شخصي. إن الخط الفاصل بين الرمزين يمثل أكثر من مجرد رمز: إنه تمثيل تصوري لشيء ضروري بينهما ولا يمكن إزالته. وبالمثل، يمثل وضع المدلول أسفل الخط أكثر من مجرد قضية ملاءمة للتقاليد الحسابية. حيث إن المدلول، في تعليق لكان، «ينزلق أسفل الدال، في الواقع، وينجح في مقاومة محاولات تعديده وضمه وتثبيت حدوده. إننا نرى بإبصارنا تفوق الدال (الحرف الكبير، النوع الروماني، الوضع الأعلى) على المدلول (الحرف الصغير، النوع الإيطالي، الوضع الأسفل)». إن الفكرة الرئيسية في مناقشة لكان هي أن البحث عن المدلول في صورته «المحضة» - أي، بتعبير آخر، البحث عن غيبات التفكير الأصلية خارج الكلمات - بحث طائش، إن لغة دورا تكوينيا في تفكير الإنسان، وليس شئ من «سيكولوجيا محضة» من النوع الذي استشهد به سوسير. إن السلسلة الدالة ذاتها هي موضوع الاهتمام الحقيقي عند التحليل النفسي والألسني، إن العلاقات التي يمكن ملاحظتها في تلك السلسلة هي أوثق دليل إلى البنية النفسية وإلى بنية الذات الانسانية.

ويستطيع لكان أن يستخدم نواة تفكير لكان، بمجرد سُرحتها بهذه الطريقة، كوسيلة لتنظيم النظرية التحليلية وزرعها. ويبدو، للوهلة الأولى، أن مشروعه محدود بصورة خطيرة. وبالنسبة للفارق بين الدال والمدلول فإنه يكون، طالما يقابل الظاهر بالمستتر، قابلاً للتكيف إلى أقصى حد مع فوارق متنوعة، قدمها فرويد وتناولها منفصلة، وربما يكون قادراً على تغطيتها: تلك الفوارق، مثلاً، بين الشعور واللاشعور، بين هوس الحلم وأفكار الحلم المستترة، بين الأعراض العصابية والرغبات المكبوتة. إن لكان، وهو يخلص هذه الأزواج من الفصائل المتضادة إلى شفرة تتكون من مصطلحين وتلائم كل الأغراض، ليس كسولاً ينسحق تفكير فرويد بصورة غير مشروعة. إن إجراءات التحليل البنيوي التي يتبعها لفحص مجموعة من الدوال التي ترتبط بارتباطات متنوعة إجراءات صاغها فرويد في تعليقاته على عمل الحلم. يقدم فرويد، مثلاً، في الفقرة التالية من النكات وعلاقتها باللاشعور Jokes and their relation to the unconscious، وهو يخلص مفهوم الإزاحة، صورة واضحة للدال وهو يؤدي دوره:

المتضادة من المفاهيم في فكر فرويد تناظرًا تاماً؛ ولأنها قابلة لكانا والتبديل في التمثيلات الجبرية المرافقة التي تتم في العملية الذهنية التي فضلها لكان باستمرار. ولأن قيوداً صارماً يفرض على عمل مقارنة على نطاق أوسع. والقيد هو ببساطة: إن ما يناظر الجملة، أو البنية التركيبية عموماً ضئيل جداً فيما يقدمه فرويد عن اللاشعور. (١٧) إن معظم الأصالة المدهشة التي يعزوها فرويد إلى اللاشعور ينجم عن رفضه الولاء لأشكال التنظيم التراتبي التي يؤسسها التركيب. ومن ثم قد يكون لنظام لغة معينة، كما يتضح في نموها، دور ضئيل في تعليقات التحليل النفسي على الوظيفة العقلية. وقد اختار لكان أن يؤسس نماذج على بعض البنيات التحتية المزودة التي لها قدرة فائقة على الاتحاد المتعدد بدلاً من أن يستخدم مجموعة من الفصائل اللغوية التي لا تقبل التكيف.

وقد حظي هذا الاستخدام لمبادئ سوسير في التحليل النفسي بأول تعبير كامل عنه في بحثين، الأول بعنوان «وظيفة الكلام واللغة ومجالهما في التحليل النفسي» "Fonction et champ de la parole et de langage en psychanalyse" (٢٢٧ - ٢٢٢) والثاني بعنوان «تأثير الرسالة في اللاشعور أو التبرير منذ فرويد» "L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud" (٤٩٣ - ٥٢٨)، وقد نشر الأول عام ١٩٥٣ والثاني عام ١٩٥٧. لكن لكان لا يستعدي نظرية لغوية مستقرة إلى التحليل النفسي بهدف جلب مجموعة من التعاليم التي لا تزال جامحة إلى نظام: إن تلاقي فرويد وسوسير يخلق إمكانية للتفكير في كل منهما على ضوء الآخر.

إن العلامة في رأي سوسير تمثل صداماً وارتباطاً مفاجئاً بين واقعين محددين، كل منهما في ذاته مائع وغير متميز: التفكير من ناحية والصور السمعية من ناحية أخرى. ولكن بمجرد ارتباط جزء من واقع التفكير (المدلول) بجزء من واقع الصوت (الدال) تصبح العلاقة بينهما حميمة إلى درجة اعتماد كل منهما على الآخر اعتماداً كاملاً:

مرة أخرى يمكن مقارنة اللغة بقطعة من الورق: وجهها التفكير وظهورها الصوت: لا يمكن أن نمزق الوجه بدون أن نمزق الظهر في الوقت ذاته، وبالمثل لا يمكن في اللغة عزل الصوت عن التفكير أو التفكير عن الصوت، ولا يمكن أن يتم هذا إلا بعملية تجريد تؤدي إلى خلق سيكولوجيا محضة أو فونولوجيا محضة. (١٨)

إن ما يتساءل عنه لكان، حتى حين يستعير المصطلحات السوسيرية، هو حالة التناسق والتوازن بين

إن عمل الحلم ... يصمم هذه الطريقة من التعبير غير المباشر بما يتجاوز كل الروابط ، ويكفي ، تحت ضغط الرقابة ، أن يعمل أي ارتباط بالتلميح كبديل، ومن ثم يمكن أن تحدث الازاحة من أي عنصر إلى أي عنصر آخر. واستبدال التداخليات الداخلية (التشابه، الارتباط السببي... الخ) بما يعرف بالتداخليات الخارجية (التزامن، التجاور، التشابه في الصوت) لافت للنظر كخاصية تميز عمل الحلم بصورة خاصة. (VII، ١٧٢).

وفي مواضع لا تحصى في تحليل فرويد للحالات يبدو كراصد يهتج بملاحظة لاشعور يشبع رغباته بمعالجة بارعة للمواد الدخيلة التي لا يرغب فيها. والفرق بين ما يؤكد فرويد ولا كان هو: أن فرويد يقر بقوة «التداخليات الخارجية» ويرى أنها لا تقوم فهما كاملاً إلا بالقياس إلى «التداخليات الداخلية» التي تقعها أو تحل مكانها ، ويرى أن صور الحلم ، حتى تتضح ، تحتاج إلى «أفكار الحلم الكامنة» الحديثة، ويرى أن المدلول يغري بالمطردة حتى وهو ينأى عن المشيد. لكن لا كان يرى أن هذا الشارح في التفسير بين الدال والمدلول قد يحول الأنظار بسهولة من الأول إلى منطقة حائفة لفتتاً تشيع الرغبة، ويرى أن العلاقة بين الدوال أحد المصادر المهمة مع أنها تقدم للمحلل قدراً هائلاً من المعلومات.

إن تأكيد لا كان على الدال وفصله المكونات البنوية عن المكونات التأويلية في نظرية فرويد يستلزم جولة إضافية في مجال الأسنن. أزمة ثانية يدين لا كان لياكسون الذي رأى في قطبي التنظيم الفلطي مفتاحاً لنموذجي الارتباط في السلسلة الدالة وهما نموذجان حثيان ولا يمكن اختزالهما. ويرى لياكسون أن القطبين، الاستعاري والكشائي، يتنافسان في أية عملية رمزية، وقد لفت الأنظار إلى التداخل المحتمل بين فصائله والفصائل التي يستخدمها فرويد في تحديد خصائص اللاشعور، وأن «الازاحة» والكثيف، عند فرويد تأسس على مبدأ التماس، إن أحدهما كشائي والآخر يتنسي إلى المجاز المرسل،<sup>(٢٠)</sup> وقد تأسس «التقصير» والرمزية على التشابه ، ومن ثم فهما استعاريان<sup>(٢١)</sup>. ولا يهتم لا كان بما يقدمه مفهوم لياكسون ، ويقدم زوجاً أبسط وأبرع من التكافؤات: إن التكثيف (Verdichtung) يناظر الاستعارة ، والازاحة (Verschiebung) تناظر الكثافة<sup>(٢٢)</sup>. إنها مفاهيم فرويد الأساسية، وبسهولة يتقلب تقمص فرويد ورمزيته إلى أي منهما.

لكن لا كان لا يقنع بترك الأمور على هذا النحو، حيث يوضح كل مصطلح الأسنن على خط مستقيم مع شكل من

أشكال الوظائف العقلية اللاشعورية. إن مصطلحات لياكسون ، شأنها في هذا الشأن مصطلحات سوسير، تحتاج إلى اختبار إضافي حتى تقبل: إذا كان لها أن تصبح ما تصفه، أي أن تصبح دوال بحكم خصائصها، فيجب أن تبدو متعددة ، ومعدة بعوامل كثيرة،<sup>(٢٣)</sup> وقابلة لاستخدامات جديدة دائماً. وعند هذه النهاية ، وهي نهاية لبده جديد مستمر، يخلق زوج آخر من العلاقات التقاطعية (٥١٨-٥١٧) : تتضمن الألية النفسية التي تؤدي إلى ظهور الأعراض العصابية اقتران دالين — الصدمة الجنسية اللاشعورية والتفريعات التي تحدث في الجسم أو الأفعال التي يقوم بها — ومن ثم فهي استعارية ، بينما تتضمن الرغبة اللاشعورية النهمة غير القابلة للتدمير، إزاحة دائمة للطاقة من موضوع إلى موضوع ومن ثم فهي كتابية . (لا ينتج عن توقف الوظيفة الكتابية أي عرض ولكنه ينتج نقشا (Fetish).

إن مصطلحي «الاستعارة» و«الكتابة» يقدمان ، نتيجة لهذا التعديل المزوج في قطبية لياكسون، تقسيمات فرعية واضحة ومفيدة في مفهوم الدال، ولعبان لعبة مبهمة الدالة خاصة بهما. وهي عملية مألوفة في أعمال لا كان كلها. وتصحب المبالغلة النظرية عند لا كان لغة نفية وبسيطة — مما يعني لغة مختلفة الخصائص ومعددة : لا توجد مبالغة. لا توجد لغة يمكن أن تقول الحقيقة عن الحقيقة، حيث إن الحقيقة تؤسس نفسها على أساس أنها تتكلم فقط ولا تملك أية وسيلة أخرى<sup>(٢٤)</sup> (٨٦٧-٨٦٨).

أشرت من قبل إلى أن الشكل الحقيقي الذي تطرح فيه فرضية «بنية اللاشعور مثل لغة» ، بلغت الأنظار إلى حدوده المحتملة كبداً نظري . ولكن أن تتضح الوسائل التي يستخدمها لا كان ليتجنب هذه الحدود ، وتتلاشى الأسبقية المنطقية أو التسامعية chronological بين اللاشعور واللغة بمجرد أن نتخيل «نظاماً رمزياً» يشملها . إن لا كان يحافظ بكل دقة، بالانقصار على مبادئ اللغة كما يصفها سوسير ولياكسون بدلا من استكشاف أشكال التنظيم التركيبية الأعلى، على اتصاله بالمكونات الأساسية الفارقة لكل الأنظمة الرمزية. إن اللاشعور بقدر ما نراه ونسمعه في الكلام والأعراض والأحلام والأعمال أو الخطأ الإلزامي ، تحكمه القواعد التي تحكم الأنظمة الأخرى كلها: القواعد التي عبر عنها لا كان في إيجاز «منطق الدال» ، إن لا كان ، بقدر ما يثق في أنه اتصل هنا بشيء أساسي وعام، يلتفت الأنظار إلى عنصر من الإسهاب في جملة «بنية اللاشعور» : «إن «بنية» ومثل لغة» تعنيان بالنسبة الشيء نفسه بالنسبة لي»<sup>(٢٥)</sup> ولا توجد بنية بدون لغة (التلفزيون ١٨ ، ٢٥)

حتى أن ما قد ينسب لأحدهما من الضروري أن ينسب إلى الآخر، مع تعديل أو «إحراق» مناسب، إن كلا منهما يتسم بالقدرة على الإزاحة البنائية اللامحدودة، وهي قدرة لها بالضرورة أسبقية على كل السمات القطرية أو المكتسبة:

إن إزاحة الدال تحدد السنوات في أفعالها، في قدرها، في رفضها في عماها، في نهايتها وفي مآلها، في مواهبها القطرية وفي مكتسباتها الاجتماعية، بصرف النظر عن الشخصية أو الجنس... وكل ما يمكن اعتباره مادة لعلم النفس، الأدوات والأمتعة، سيتبع طريق الدال شئنا أم أبينا<sup>(٣٩)</sup>. (٣٠)

إن لغة علم النفس التقليدية تحيل ميلا راسخا إلى وصف العقل كما لو كان تجمعا ثابتا لعدد من الأشياء، أو القوى، أو الملكات، وقد يبدو تمثيل لاكان للذات قيد التكون - Subject in - process، في نظر من ترتبط توقعاتهم للترابط في بناء النموذج النفسي ارتباطا شرطيا بتلك اللغة، مهلهل وتافها بصورة مستحيلة. ومما هو جدير بالملاحظة أن رأيه في الذات باعتباره فارغة و«مما» ومتقلبة وبلا مركز يجب أن ينتق، في مروره من هدف تحليلي إلى آخر وخلال لفظة تعري فيها بالاحكام كل توقعات الترابط القريب، مقنعا ودقيقا.

إن لاكان يدعو حقل الدال، الذي يشهد هذه الاعادة الأبدية لبناء الذات، بالنظام الرمزي، وهو النظام السائد في ثلاثية الرمزي - الخيالي - الواقعي التي كان لها دور خلقي في تفكير لاكان يقارن بدور ثلاثية الهو - الأنا - الأنا العليا في المرحلة الأخيرة من تفكير فرويد. (مع أن أنظمة لاكان الثلاثة وأقسام فرويد الثلاثة تستخدم للقيام بالعمل التحليلي نفسه، إلا أنه يستحيل وضع مصطلح مقابل آخر بصورة قاطعة). ومن الأفضل أن نفكر في كل نظام من أنظمة لاكان كمركز جاذبية متغير في مناقشاته بدلا من التفكير فيه كنظام ثابت، ويمكن استخدامه في أية لحظة لاعادة تعريف النظمين الآخرين. وقد اقترحت من قبل نوعا من التقابل بين الرمزي والخيالي في التعليق على الذات والأنا. بينما يتميز أحدهما بالاختلاف والانفصال والإزاحة، يبحث الآخر عن الهوية أو التشابه. ينمو الخيالي من خبرة الرضيع به الأنا المرآوية ويمتد بعيدا إلى خبرة الراشد بالآخرين وبالعوالم الخارجية: حينما يوجد تفهم زائف من سواء في الذات أم بين الذات والآخر أم بين الذات وشيء من الأشياء - يسود الخيالي؛ ومع أن النظامين فارقان متضامان، إلا أن الرمزي يعتدي على الخيالي وينظمه ويوجهه، إن السلسلة الدالة تكشف زيف استقرار الخيالي وتجبره على الحركة.

إن الواقعي هو النظام الأكثر إثارة للارتباك، ويحتل في كتاباته باهتمام أقل بكثير مما يحظى به النظامان الآخران، ويحتوي سيميوتار لاكان على أكثر التعليقات عليه اكتمالا

وفي مثل هذه المواضع يبدو اللاشعور اللاكاني أبعد ما يكون عن سلفه الفرويدي الذي يحفز ظاهريا، إن فرويد لم يكتف بالتمييز بين Wortvorstellungen (حضور الكلمة) Sachvorstellungen (حضور الأشياء) ولكنه صاغ اللاشعور كحقل عمل يخص حضور الشيء منفصلا عن الكلمة المناظرة (اللاشعور - ١٩١٥ - XIV - ٢٠١ - ٢٠٢، GW، X، ٣٠٠).<sup>(٣٩)</sup> إن لاكان لا يكتفي، في تعريفاته للاشعور، بمنح الأسبقية لحضور الكلمة ولكنه يقدم، أحيانا، تعريفاته الخاصة باعتبارها تستبعد تعريفات فرويد وتحل محلها: «ليس للاشعور لاشعور فرويد، إنه لاشعور لاكان»<sup>(٤٧)</sup>.

إن الدور الخاص - يدعى، بأسماء متنوعة، أسبقية، أولية، الفضلية، تلقا، إلحاحا، سموا - الذي يمنزه لاكان للدال في الحياة النفسية تصاحبه عملية هائلة لاعادة تعريف المصطلحات وحملة من المناظرات المستمرة. إنني أشير هنا إلى مصطلحي Sufet (الذات Subject) و mol (الأنا ego). بينما تمثل الأنا، وقد حُمت في مرحلة المرأة أول مرة، نتاجا عيانيا للتقمصات الخيالية المتتابعة وقد علقت في ذهن كقاعدة راسخة، أو تسمى إلى الرسوخ، للهوية الشخصية، فإن الذات ليست شيئا على الإطلاق ولا يمكن القبض عليها إلا كجموعة من التوترات، أو التحويلات أو الجيوشان الجدي في عملية مستمرة ومقصودة باتجاه المستقبل. إن لاكان يرى الأنا، بوصفها نقطة التوتر في طوبوجرافيا فرويد عن الهو - الأنا - الأنا العليا، مكونا أساسيا في نموذج جدي حقيقي للذات الإنسانية، لكن الأنا، التي يتم رؤيتها كنهاية في ذاتها ومقر للفردية معرضة للتهديد وتحتاج دائما إلى التخصيم ضد الغزوات العدائية من الهو. والأنا العليا، تعالج بازدراء: هذه الأنا الراسخة الهادئة تتصرف بغياء على أيدي «مديري الأرواح» والمهندسين الاجتماعيين. إن مفهوم الذات هو الذي يحتل مركز تعليقات لاكان على الجهاز النفسي النشط، وليس مفهوم الأنا. ولا «تفتقي» الذات في يدي لاكان، كما حدث في عبارة تمطية ولكنها تسلك مسارات متشعبة يحبكها ويعيد حبكها.

إن قاعدة حركية الذات تدعمها السلسلة الدالة. حيث إن الدال لا يكون الذات ويسيطر عليها فقط - يتكلم لاكان عن «سيادة الدال في الذات» (٢٠) وعن تفوق الدال على الذات» (٣٩). - ولكنه، أيضا، يحتاج إلى الذات لاحتياج إيجابيا كمصطلح وسيط له - «الدال هو الذي يمثل الذات لدال آخر» (٨١٩).<sup>(٣٨)</sup> إن الذات والدال، بعيدا عن كون الذات نتيجة ثانوية للدال أو ظاهرة مصاحبة له بينهما علاقة اعتماد،

spaltung, .... الخ) فإنها تنشئة بواسطة المصطلح السائد المتعدد المعاني، L'Autre (الأخر) . إن مصطلح الآخر -يرفض بإصرار، أكثر من أي مصطلح من مصطلحات لاكان الأخرى، أنه يقدم معنى واحدا، إنه في كل تجلياته يقدم «نقصا» أو «قوة» لعملية الذات، ويفقد الذات قدرتها على التفرّد أو الاستبطان أو الإدراك أو الاكتمال أو التبادلية، ويضمن عدم تدمير الرغبة بالحفاظ على أهداف الرغبة محقة تحليقا أبديا.

إن الآخر الرئيسي primal عند لاكان وفرويد هو الأب في المثلث الأبوي - الذي يحرم زنا المحارم، ويهدد بالأخصاء، ويصيح، يرضع حطر مطلق عن رغبة الطفل في أمه، القوة الدنشة للقانون. إن لاكان لا يهتم بالأب الواقعي أو الأب الخيالي لشخص معين ولكنه يهتم بالأب الرمزي الذي يستهل اسمه السلسلة الدالة ويسيرها: «لينا أن نتعرف على دعامة الوظيفة الرمزية في اسم الأب الذي تقمصت شخصيته صورة القانون منذ فجر التاريخ» (٢٧٨). (٣٣) إن المواجهة الأصلية مع اسم الأب nom - du - père المشرع والنقص الدائم ومن ثم عدم الإشباع الذي تتعرض له الذات، تؤدي إلى نمط معقد من العوانية والخوف المتعاقبين أو المتداخلين. وهو نمط يميز الذات في تعاملها مع الآخرين بصورة لا تمس، (مرة أخرى يستخدم لاكان جدلية السيد والعبد عند هيجل كنموذج لهذه العملية وهو نموذج يمكن إعادة بنائه باستمرار) (٢٨١) إن هذه المعاملات، سواء كانت في صورة مواجهة يومية بين الناس أو في صورة ديالوج بين المريض والمحلل هي الاهتمام الرئيسي للاكان، وهو يشرح بدقة فائقة دورها المحدد في تكوين الذات.

إن الذات تتشكل ويعاد تشكيلها في المواجهة مع الآخر: إن ما أبحث عنه في الكلام هو استجابة الآخر. وما يكونني كذات هو سؤال. حتى أعترف على الآخر من جديد، فإنني لا أنطق بما كان إلا من زاوية ما سوف يكون. وحتى يتمكن من الرد ادعوه باسمه قد يقبله أو يرفضه (٣٥) (٢٩٩).

... حتى الرسالة التي تبثها الذات تستقبلها من الآخر (٣٦) (٨٠٧).

ومن ثم يكون الآخر هو الموضوع الذي يتكون فيه ضمير المتكلم! الذي يكلمه بما يسمع، وما ينطق به المرء هو الرد، الذي يقرر الآخر أن يسمعه سواء نطق به المرء أو لم ينطق. (٣٧) (٤٣٩).

وتتميز العلاقة بين الذات والآخر بوجود الرغبة: تعثر رغبة الإنسان على معناها في رغبة الآخر، ليس لأن

وإثارة للتساؤل. ويمكن إدراك اتجاهين عامين متتابعين ظاهريا فيما يقدمه لاكان من هذا المفهوم . الأول، إن الواقعي هو ذلك الذي هناك، هناك من قبل، بعيدا من متناول الذات، سواء كان موضوعا فيزيقيا أو صدمة جنسية، ونحن نظهر في المشهد كذوات تكون قد لعبت ألعابا معينة، وألقي نرد معين. المسألة هي، «أن الواقعي هو ذلك الذي يعود دائما إلى المكان نفسه» (X، ٤٣) (٢٠١) لكن إدراك هذا لا يعني أن نرغم على الإنسان في صمت: «ألا تشعر بشيء ساحر أو مضحك في حقيقة أن النرد قد ألقي بالفعل؟» (II، ٢٥٦) (٣١) والطريقة التي وراء هذا الواقعي «المضحك» هي الطريقة الإنسانية الفريدة التي يقدمها النظام الرمزي: وعلينا أن نوجه الشكر لهذا النظام لأن النرد قد يلقى من جديد. الثاني، أن «الواقعي» مهما يكن هو الهولي الأصيل التي تعمل عليها اللغة «إن عالم الكلمات هو الذي يدرع عالم الأشياء - ويتم تشويش الأشياء فوراً hic et nunc في عملية للتكوين» (٢٧٦)، (٢٢١) إن الواقعي يكتسب بنيتة بقدره الإنسان على إطلاق اسم عليه. وليس من بين هذه المفاهيم مفهوم أصيل بصورة خاصة، إن لغة الحس العام تلعب دورا بارزا في تقديم كل مفهوم، والتباعد بينها ليس إلا تباعدا ظاهريا. إنها مفاهيم تؤكد حدود القدرة اللغوية: الواقعي هو ذلك العرضي تماما بالنسبة لسلسلة الدوال، إن الذات قد تبني الواقعي - أو حتى «تبعده» لنفسها ولكن لا تستطيع أن تسميه (II، ٢٥٢). إنه «الخارج» العضال والعنيد للغة، الهدف المتقهقر بصورة غير محددة الذي تميل السلسلة الدالة استجابه، نقطة تلاشي الرمزي والخيالي، ونتيجة لهذا الرأي، يقترب الواقعي في فكر لاكان من معنى «الفائق الوصف» أو «المستحيل». إن دوره في الثلاثية كمصطلح أصغر من دور المصطلحين الآخرين. ولكنه بعيد براءة، تقديم المشاكل والالتباسات فيما قد يصير بسهولة شائبة زائفة بين الرمزي والخيالي، ويذكر الذات الكلية المأمولة عند لاكان بأن البناء بين الرمزي والخيالي يحدثان في عالم يفوقها.

إن تعليق لاكان على الذات بوصفها «هامشية edoentité» وجدلية قد تقع بطرق عديدة وجسم تحصيلنا نظاميا ضد تعزيز أو ما يبدو أنه تعزيز مجموعة من المفاهيم الثابتة الجاهزة للاستخدام المتكرر. وبالرغم من عدم وجود طريقة مضمونة أمام لاكان، أو أي شخص آخر، لوضع معتقدا مبعدا بعناية أن يصبح معتقدا مركزيا، أو المقاومة أن تتحرر عن الانحراف الناشئ عن مقاومتها الخاصة، إلا أن التدابير التي اتخذها قامت بدورها، صوما على نحو طيب. وبالنسبة للمراتفات القريبة التي يستخدمها في رسم التطواف المتقطع الذات (division, referente, fading).

الأخر يمسك بمفتاح الموضوع المرغوب، ولكن لأن الموضوع الأول للرغبة هو أن يعرفها الآخر.<sup>(٣٨)</sup> (٢٦٨).

وهذا تبسيط شديد في الحقيقة.. حيث إن رغبة الآخر تمكن في عقور رغبة المرء على شكل (٣٩) (٨١٣).

... إن رغبة المرء هي رغبة الآخر the desire of the Other حيث تمثل الـ "of" ما يسميه النحاة «تحدد التابع» أي بوصف الآخر أنه الذي يرغب (إن هذا يقدم النطاق الحقيقي للشهوة الإنسانية) (٤٠) (٨١٤)

يلاحظ في الاشارات وبينها كثير من التناوب الدقيق في المعنى، إن الآخر مثلاً، مصطلح في ثنائية الذات - الآخر الجدلية، ويمثل في وقت آخر الموضوع الحقيقي أو الحالة الحقيقية «للأخرية» «heteronomie, altérité» «otherness» التي تحصل معنى المصطلحين - وتزيد الصورة تعقيداً حين يستخدم المصطلح نفسه للربط بين عالم الشخص الداخلي وعالمه مع الآخرين.

يرى لكان أن الاكتشاف الاسامي لفرويد هو أن الانسان يحمل الأخرية في داخله . والانقسام بين نظامي اللاشعور، وما قبل الشعور - الشعور يجعل الانسان وجها لوجه أمام «الهامشية الجذرية للمرء بالنسبة لنفسه» (٤١)، إن اللاشعور - السلسلة الدالة التي تمر خلالها الرغبات كلها - حين نراه من نقطة الافضالية ما قبل الشعور - الشعور مكان آخر ولغة أخرى: «إن اللاشعور هو خطاب الآخر» (٢٧٩) (٤٢) إن الرسالة التي تمر عبر الهوية بين الذات والآخر الخارجي تمر في الداخل أيضاً، بالنسبة للفرد الاسمي وينصب العالم الاجتماعي بواسطة اللغة في العقل الفردي: «اللاشعور هو خطاب الآخر الذي تستقبل فيه الذات، في شكل مقلوب يتلاءم مع الوعد، رسائلها المنسية» (٤٩٣) (٤٣). وأضاف لكان في مرحلة تالية من مراحل تفكيره مفهومين آخرين - الآخر الصغير petit autre والموضوع a objet، ويشار إليه أحياناً بالـ "a"، ومع أن كلا من المجهولين يورق في نموذج لكان النظري بين حركة الرغبة وتعدد موضوعاتها بصورة غير محدودة، إلا أنهما يفترقان في نقطة مامة. بينما يحمل الآخر الصغير دوراً وسطاً بين الأنا والآخر ويتنسي بالتالي الى الواقع الخيالي للقصص المأروية (إن الآخر ليس آخر على الإطلاق، حيث إنّه يقترن بالأنا اقتراناً جوهرياً، الـ «٣٧٠»، (٤٤) فإن الموضوع أ موضوع الرغبة المخترقة والمعابة بالنقص: إنه اللأدري j'en sais quoi بالاشارة الى ما يوحي بالرغبة التي تنضج في الازاحة وعدم الاكتمال ودغير المأروي unspeculable، «إن الموضوع أ ليس كينونة على الإطلاق. الموضوع أ هو ما نفتقده الحاجة بطريقة

التفريق... (XX، ١١٤) (٤٥). والموضوع أ في عدد هائل من الأوصاف المتداخلة عند لكان هو موضوع الرغبة في طريقه ليصبح أيضاً سبب الرغبة وشرطها.

قد يتساءل قاريء لكان عن أوراق اعتماد مصطلح يتراوح مشوشاً بين التناقضات: ما هذا «الآخر» الذي يجب أن يجلب بصرف كبير، ويقلل التحول بحرية الى هذه الدرجة؟ كيف يبقى المصطلح مفيداً كأداة إجرائية حين يمكن أن يعرف بتعريفات متنوعة: أب، موضع، نقطة، أي رفيق جدلي، أفق داخل الذات، أفق وراء الذات، اللاشعور، لغة، الدال؟ هل يمكن أن يكون الحرف الكبير مستخدماً ليعطي هالة زائفة من السلطة على خليط omnium getherum مشوش؟ إن تهمة اللامسؤولية الفكرية التي يبدو أن مثل هذه الأسئلة تثيرها ضد لكان، يمكن اسقاطها إذا نظرنا الى تفكيره ككل، ونظام شامل يتكون من أجزاء تتبادل العمل فيما بينها (٤٦) إن اسم الأب nom-du-père الآخر الأصلي، يضع فجوة بين الرغبة وموضوعها (أو موضوعاتها) الذي تقيد به الذات، وترتبط به، على كل مستويات الخبرة طول الحياة، ومن المقرر أن يتكرر هذا التفريق البدائي بطبيعته الحقيقية، ويتحول تماماً، إنه مصدر اللغة ومصدر الذات بالمثل، ويقدم شرطاً جوهرياً من شروط إنسانية الانسان. ولتتما تسارع هذه الأخيرة بحرية بين كل الأبعاد (٤٧) والاشعالات الانسانية، يتقلص مصطلح «الآخر» ويتحول في نثر لكان، ولا يود لكان أن يعزو أية مسؤولية لتعدد الدلالة في مصطلحه، ولا يمكن لأي شيء أن يطلب منه أن يكون مسؤولاً بشخصه عن حقيقة من حقائق الحياة..

ويتضح من كل ما قلته ان أي حد منح لكان اللغة دوراً مهما بصورة غير مسبوقة في مجال البحث في التحليل النفسي. لقد أكد فرويد، في كتيب بعنوان The Question of Lay Analysis (١٩٢٦) «أن كلية التحليل النفسي» في المستقبل لن اكتسفي بتدريس العلوم المالوفة في كليات الطب ولكنها «ستدرس فروعاً معرفية بعيدة عن الطب لا تصادف الطبيب في عمله: تاريخ الحضارة، الميثولوجيا، سيكولوجيا الدين، وعلم الأدب. وإذا لم يطلع المحلل اطلاعاً واسعاً على هذه المواد، فإنه لن يتمكن من فهم معظم المواد التي يتعامل معها» (XX، ٢٤٦). ويضيف لكان للسائيات الى هذه القائمة، بالإضافة الى «البلاغة، والجدل بالمعنى التقني لهذه الكلمة في Topics، أرسطو، والقيمة العليا لاستطبيق اللغة» البوليفي، وتشمل التقنية المهمة للنكتة (٢٨٨). (٤٧) إن المحلل الذي يحشد هذه الفروع المعرفية لخدمة عمله لا ينفصل عن تقاليد التفكير التحليلي ولكنه يعود الى مصادر الخصبة. لقد كان فرويد وتابعوه الأوائل يعرفون الادب وعلوم اللغة

ويستجيبون لها استجابة نموذجية.

ناقشنا، من قبل، دين لاكان للسانيات، ولكن ثمة ثلاثة ديون أخرى في هذه المنطقة يجدر ذكرها: البلاغة والأسلوبية، والتأويل النقدي، الانتاج الأدبي عموما، وقد تركت هذه المجالات بصمتها على أعمال لاكان مما جعلها متاحة ومثيرة للمشاكل خاصة بالنسبة للمفكرين في عالم الأدب، وتقديم لنا سلسلة من المفاتيح الأساسية، في أية محاولة لفهم الدور التحفيزي الاستثنائي الذي طوره تفكيره في العلوم الانسانية في فرنسا المعاصرة.

يلتزم لاكان، في اشاراته الى الاستعارة والمجاز في البلاغة الكلاسيكية بطريقة المقارنة التاملية التي يفضلها فرويد كثيرا. يناقش فرويد ببعض الاسباب في 'The Claims to Scientific Interest' of Psychoanalysis، مثلا، بوصفها «مثل لغة» وينتقل الى تشابه آخر خصب متميز:

إذا كنا نرى أن التمثيل في الأحلام، يتم أساسا، بالخيالات البصرية وليس بالكلمات، تكون مقارنة الأحلام بنظام كتابة مناسبة أكثر من مقارنتها بلغة. إن تفسير الأحلام يشبه تماما، في الحقيقة، حل الشفرة في كتابة تصويرية قديمة مثل الكتابة الهيروغليفية المصرية. وفي الحالتين توجد بعض العناصر التي لا نسمح أن تفسرها (أو أقرارتها، حسب الحالة) ولكنها مصممة للقيام فقط بوظيفتها كـ «معدات»، أي لترسيخ معنى عنصر آخر. إن غرض عناصر الأحلام له ما يوازيه في أنظمة الكتابة القديمة، وينطبق هذا أيضا على حذف العلاقات المختلفة التي يمكن فهمها من السياق في الحالتين، وإذا لم يكن هذا المفهوم لطريقة التمثيل في الأحلام يتابع حتى الآن، فإن هذا يرجع، كما سيُفهم بسهولة، الى حقيقة أن المحللين النفسيين جعلوا تماما بالوضع والمعرفة اللذين يبعث بهما فقيه اللغة مشكلة كذلك المشاكل التي تعرضها الأحلام. (XIII، ١٧٧).

إن العلاقة بين الأحلام والكتابة الهيروغليفية عند فرويد تشبه العلاقة بين أليات اللاشعور والبلاغة عند لاكان:

الصور البلاغية هي الاطناب، التقديم والتأخير، الحذف، الإرجاء، التوقع، الضم، الانكسار، الاستطراد، السخرية (Quintilian's Figure sententiarum)، كما أن المجاز هو الأثبات بالنقي، والتقليب، والوصف المؤثر، وهي مصطلحات توحى بأنها مناسبة أكثر من سواها في توصيف هذه الأليات. هل يمكن للمرء أن يراها مجرد صور بلاغية في الكلام حين تكون الصورة البلاغية هي المبدأ الفعال في بلاغة الخطاب الذي يتفوه به المحلل فعليا؟ (٥٢١)

توحي خصوبة هذه المقارنات - مع أنها تربو كثيرا على الاحتياجات الموضوعية لآية مناقشة من مناقشات الكاتب - بفتنة غير معلنة تعمل في كل حالة. وقد يحدث المرء أن مصدر الفتنة عند فرويد ولاكان لا يمكن في أن هذه المقارنات تقوم بدور المرشد ولكن في أن هذه المصطلحات تبدو شديدة التناقض بدرجة تجعل المقارنة بينها مستحيلة. إن الهيروغليفية والبلاغة يمثلان انتصار الفكر الدقيق والحيلة المتحضرة على مواد الخبرة الوحشية، ومن ثم كم يبدو اللاشعور شديد الغرابة، مع سهولة التفكير فيه كوحش قوضوي، سيكشف عن أنه يملك حيلة «متحضرة» لعلاج بنياته. وخلف هذه الغرابة يبرز على الساحة علم جديد عن اللاشعور.

يمنح لاكان في كتاباته، كما رأينا، لمصطلحين بلاغيين - الاستعارة والكتابة - بعض الاعتبارات ومع أنه يستخدم عددا آخر من المصطلحات كما رأينا في القائمة التي اقتبسناها سابقا، إلا أنها حين تتحد في الدرس الذي نقدمه تكون أهم بكثير من أن تستخدم استخدامات مفردة كأدوات تحليلية<sup>(٤٤)</sup>. ويكون المحلل المطلع على البلاغة أقدر من زميله على ملاحظة كل انعطافات الاستخدام العادي التي تشكل «الأسلوب» وإلى قدر خطاب المريض كغدر وإلى خواص خطاب اللاشعور الذي تتيح الكلمة المنطوقة للمحلل أن يعيد بناءه من جديد. إن الإغراء الدائم الذي تحمله مثل هذه المقارنات لكل من فرويد ولاكان ينبش عن قدراتها التعميمية والتخصيصية المتحدة: إنها تدعم حقيقة عامة عن اللاشعور - حقيقة أن له بنيته أو أنه، في رأي لاكان، بنية - وتتيح في الوقت نفسه للدارس المطلع أن يركز تركيزا شديدا على طريقة معاناة أفراد معينهم.

إن مهارة لاكان وبراعته كمفسر واضحة في كتاباته، إن تمكنه من الأفكار الفرويدية وقدرته على مناقشة المسائل على عدة مستويات ومن مختلف الجوانب يتجسدا في قدر كبير من الشرح والتعليق على ما بين السطور: تتبثق في تتابع سريع معان جديدة لنصوص فرويد أثناء القراءة، وقد نلح، في تدفق الكلام الاعتراض، تحفظات هامة حول بعض أفكار فرويد. سواء في شكلها الأصلي أو الاشتقاقي، سواء كانت كلمات مفردة أو جملا لها شرعيتها (افترض لاكان أن جمهوره الأصلي، سواء كان من زملائه أو تلاميذه، يعرف فرويد معرفة دقيقة، ويحتاج القاريء العام الذي لم يعد الأعداد المناسبة إلى قوى استثنائية من التخيل أو خداع الذات، ليتمكن من مواصلة القراءة في كتابات - أو إلى افتراض أنه يستعين بهذه القوى). ورغم ذلك فإن مواضيع كثير في كتابات والسيمينار يمكن قراءة نصوصها وإعادة

القراءة دون أن تتضح الا بشكل ضئيل. ومن هذه النصوص يبرهن نلسن على قدرتها على كشف مهارته بصورة خاصة: جملة لفرويد وقصة قصيرة لادجار الان بر.

يتحدث فرويد في آخر المحاضرة الثالثة من كتابه محاضرات تمهيدية جديدة New Introductory Lecture عن العمل المتواصل للتحليل: «حيث كانت الهوى، وستكون الأنا. إنه عمل الثقافة - وهو لا يختلف عن تفريغ الدخول السابق لبحر الشمال Zuider Zee (XXII, ٨٠). وتظهر الجملة قبل الأخيرة، وهي في الأصل "Wo Es war, soll Ich werden" على النحو التالي في الترجمة الفرنسية "Le Moi doit déloger le Ça" (على الأنا أن تعزل الهوى). يرفض لاكان هذه الترجمة الفرنسية رفضا شديدا لأنها تستبعد المستويات التي يصلها المعنى في الأصل، إن جملة فرويد تعبر مأثور جدير بالفلاسفة قبل سقراط Presocratics (٨٠١، ٤٥). ويشير لاكان إلى أن فرويد، على عكس المعتاد، لا يستخدم الصيغتين. «Es das (الهوى) و"das Ich" (الأنا)، وهكذا تحول عاملان نفسيان، بعد اسقاط أداة التعريف، إلى مبدئين عامين، إن الجملة أمرية أخلاقية، إن اسميهما ليسا متضادين تماما (٤١٧)، بأنها تحمل مفارقة مذهلة: «حيث إن الجملة امرية لأنها لا تعني إلا افتراضا تحليليا خاصا (٨٦٥)» ونقدم هنا عددا كافيا من الصياغات الجديدة والترجمات والمنقحة:

Là où fut ça, il me faut advenir, (524)  
Là où c'était, là comme sujet dois-je advenir. (864)  
Là où c'était, peut - on dire, là où s'était, voudrions nous faire qu'on entendit, c'est mon devoir que vienne à être - (417 - 18)  
Ici, dans le champ du rêve, tu es chez toi - (XI, 45)  
Ainsi se ferme la voie imaginaire, par où je dois dans l'analyse advenir, là où s'était l'inconscient, (521)  
(819)

يؤكد لاكان في كل من هذه الصيغ الجديدة أن واقع طاقة اللاشعور، بعيدا عن الحاجة إلى حراسة الأنا وسيطرتها المشددين دائما، سخي بما يفوق التوقع: إنه المكان الحقيقي للذات، مستورد الحقيقة، ولا يقيم «ضمير المتكلم» هناك كقوة احتلال قسرية ولكن كقوة تهجر الزيف إراديا وتعود إلى موطنها، ويصبح «ضمير المتكلم» السخي ذاتا بقدر عودته إلى اللاشعور وتبنى بنيانه الجمعية.

إذا تأملنا الجملة وحدها في سياق محاضرة فرويد، تبدو قراءة لاكان لها مستحيلة إن حاجة الأنا إلى التقوى على الهوى إحدى تيمات فرويد في كتاباته الأولى، وقد قدم لنا المترجم الفرنسي المخطيء جوهر الإشارة التي تلخص هذه

التيمة ببراعة. ولكن ليس هناك ما يدعو إلى الاعتقاد بأن عمل هذه الإشارة أن تؤكد ببساطة ما قبل قبلها: أبدي فرويد دهشته وحزنه من ولعه مما يعتبره إلحاحا لا مبرر له على الكبت في الأنا، ويحدث عن طرق لإقناعها، في الممارسة العلاجية، بإرخاء قبضتها التي تضغط على الهوى بصورة مدمرة: ويحتمل أنه كان يفتح للتأكيدي الأخلاقي السابق محاضراته أن يردد صدى هذه الشكوك (٥٢). وما فعله لاكان بالجملة، في كل أقواله عن الصدى المأثور، هو إزالة التباسها بطريقة مضادة لما قام به المترجم الفرنسي، وبرغم التغيرات في التأكيدي والتضمنين من جملة لأخرى، إلا أنه رد على مدى المعاني المحتملة بأخر من عنده يعتمد على التأكيد التبادلي، وقد انقلب تردد فرويد «قيل السقراطي» بين أقداره البديلة بالنسبة للحياة النفسية إلى دفاع هادئ في يدي لاكان: «أحد تلك الأقدار أفضل بصورة لا تنضب.

بينما تتردد جملة فرويد "Wo Es war, soll Ich werden" كالزمنة في كل أعمال لاكان التالية، إلا أن قصة بو «الرسالة المرسوقة "The Purloined Letter" تبرز بصورة أوضح: من بداية كتابات يشرح لاكان الحكاية بإسهاب بوصفها قصة خرافية عن العلية التحليلية والوظيفة التكوينية للذال. في قصة بو وزير يدبر مؤامرة ويسرق الرسالة موضوع القصة وهي رسالة موجهة إلى «شخصية مرسوقة» (يفترض أنها ملكة)، وتحدث المرسوقة في وجود الملك والملكة ترى الملكة كل شيء، ولا يرى الملك أي شيء، تبقى الملكة صامتة بينما المرسوقة تحدث: وتتأكد أنها متورطة. يكلف رئيس الشرطة باسترداد الرسالة، ويفشل، ويتشاور مع المخبر السري دويان Dupin، تكبح الشرطة بحسن نية لكن المخبر السري يبحث بدهاء تام. بينما تفتش الشرطة جناح الوزير بوصة بوصة ولا تعثر على شيء يرى دويان وهو يعرف حقيقة الوزير أن الأمن وسيلة لإخفاء الرسالة هي تركها في مكان ظاهر أمام الزائر، ويجد الرسالة ويسرقها مرة أخرى. ولم تكشف القصة أبدا عن محتويات الرسالة.

يتضح حتى من هذا التلخيص المبسط جزء من إعجاب لاكان بالقصة، إن الرسالة المرسوقة ليست سوى دال متنقل، بينما تنتقل من يد إلى أخرى، وتتحرك نقطة إلى أخرى في شبكة معقدة من مدارك البشر (يتحدث بو عن «معرفة السارق بمعرفة المرسوق بالسارق»)، كتكسب معاني مختلفة، وتتوسط أنواعا مختلفة من علاقات القوى وتحدد الذات فيما تفعله وتكونه:

بنيت حكايتنا بهذا الأسلوب لتبين أن الرسالة وتحولاتها تحكم مداخل الذات وأدوارهم، إذا كانت وفي شقاء فسوف يتحملون الألم. وإذا كان لهم أن يمرروا تحت



ظلالها ، فسوف يصبحون انعكاسها. وإذا امتلكتوا الرسالة ..  
الإبهام الرائع للغة - فسوف يمتلككم معناها. (٥٤). (٣٠)

يشكل سيمينار لكان عن «الرسالة المروقة Le Letter sur la séminaire» وكثير من الوثائق المرتبطة به (٩١)، بالإضافة إلى النسخة الباكورة المنشورة في سيمينار II (٢١١ - ٤٤)، إنجازا تأويليا لا يصدر إلا عن براءة نادرة، ولكن ليس تفسير لكان تفسيراً اليهودياً بالأساس؟ ورغم كل شيء فإن الدال المنثقل، للرسالة المروقة وهي أيضا a feuille volante (صحيفة طائفة)، قد استنبط بقراءة دقيقة واكتسب مدلولاً ثابتاً في العملية: كتبت قصة بو «عن» حقل الدال وهي ما «تعني»، (٥٥) ليس من الغريب أن يكتب اليهودي، وهي ميتالفة رائعة in excoele، ويلقي الضوء عليها من يؤمن باستحالة الميتالفة أي أنه غريب، وغير متسق، ومغيب للأسفل كما هو الحال في الإلحاح للمصدر للكان في فهم جملة فرويد: "Wo Es war...". ولكن هذا لا يصح إلا إذا اكتفى المرء بالنظر إلى الكشف التصويري الواضح في مناقشة لكان. وإذا تأمل المرء البنية الدقيقة لكتابات، ولعبة الإبهام اللوح التي تتغلغلها، يتضح أن نماذج التحليل النفسي أساسية، وعادة التفسير التحليلي ذاته، قد تكون موضع شك من داخلها.

إن الذين العملي الذي يدين به لكان للأدب، وبالحالة، الكتابة اليهودية، لا شعورية لكتابات وأصناف حتى للقراري العابر. ويمتنع المعجبون به ومنقادوه هذه الكتابات، خاصة الوجود الخصب للعب بالكلمات، والمفارقة، والفكر المنطقي المعاكس، مكاناً بارزاً في مناقشاتهم للصلاحيات العامة لأعمال سواء كانوا معها أو ضدها، ومع أن تأكيداً من هذا النوع مضلل بطرق عديدة، وقد أدى إلى أخطاء خطيرة في تمثيل إنجاز لكان، إلا أنه ليس من الصعب رؤية الأهمية النادرة التي اكتسبتها ما لا تعدو أن تكون «مجرد» أسئلة عن الأسلوب، في نظرية العقل. وحيث إن الأدب لا يقر فقط بمصادره اللاشعورية أكثر مما تغفل الأشكال اللغوية الأخرى، ولكنه يتمتع أيضاً بفزارة الفهم الذي يمكن التوصل إليه وهو بهذا يقدم للمحلل النفسي نموذجاً من نماذج عمل اللاشعور يعتبر سلسلة دالة لا تتوقف وتتضاعف ذاتياً. (٥٦) إن الشعر خاصة يقوم بهذا الدور بصورة نموذجية.

ولكن على المرء أن يستمع فقط إلى الشعر... ليسمع التعدد الصوتي، ويرى أن الخطاب كله ينظم بطول المقاطع الشعرية في المقطوعة.

ليس هناك في الواقع سلسلة دالة ليس لها، كما لو أن كل وحدة من وحداتها متصلة بعلامات من علامات الترميز،

تفصل كامل مع سياقات ملائمة معلقة «عمودياً إذا جاز التعبير، من تلك النقطة. (٥٧). (٥٠٣)

يبدو أن نظرية لكان في حاجة إلى نوع معين من الأداء الأدبي، إذا كان اللاشعور «يشبه الشعر» في بنياته المصدرة بالعديد من العناصر المتعددة الأصوات، فإن الكاتب الذي يختار أن يتناول اللاشعور، ويأمل اتباع قوانينه في الكتابة، سيحتاج بالضرورة إلى أن يصيح أكثر «شبهاً بالخاصة» ليقرب أكثر من جوهر ذاته. إن تداخل الدوال وترابطها معا في السلسلة المكتوبة سيوضح للقراري ماهية اللاشعور - بتمثيل دوره بدلاً من وصفه. وهنا يقدم لنا لكان تعريفين يعتمد أحدهما على الآخر. إن الشعر واللاشعور يقدم أحدهما الآخر بالتبادل: إذا أردت أن تفهم أ، أفهم ب، أولاً، وإذا أردت أن تفهم ب، أفهم أ، أولاً. ويبقى أن البناء القائم للمفهوم في هذه الحالة لا يلفظ بحرية ولكنه ينغرس بقوة في نثر لكان الفاتن والمزهر. وهنا تتجسد النظريات وتؤكد التعريفات التوامية عند لكان نفسها في الكتابة.

إن نثر لكان آلية دقيقة تصافح الروابط بين الدوال وتلقي الضوء عليها. إن لعبة الكلمات تخر بقدرة عظيم من العمل الفكري وتمتع قدراً عظيماً منه، ونورد هنا بعض الأمثلة مع تعليق موجز على بعض ما يتضمنه كل مثال: L'a politique de l'autruche (١٥): السياسة التي تتعشى في الوقت ذاته إلى النعامة (autruche) وإلى الآخرين (autrui)، وإلى النمسا (Autriche)، الوطن الذي ولد فيه التحليل النفسي)، "Autru philosophe" (٢٣٣): فيلسوف (philosophe) طرائف (faux) يشق طريقه (se fau file) - "lettre - l'etre - l'autre" (٥٢٣): إن الرسالة تتضمن الآخر فيما تتضمنه، "donselle" (٨٠٧):

الكثافة التي ترقص، «في الداخل»، "A casser l'oeuf se fail l'homme, mais essai l'hommegette" (٨٤٥): بانسان يأتي من انكسار بيضة، ولكن هكذا يفعل الانسان الضفيري، الانسان المؤقت، الانسان الزائف، "La loi en effect commanderait - elle: Jouis, que le sujet ne pourrait y répondre que par un Jouis" (٨٢١): حين يتم الترتيب المتعة إلى الأوجازم، لا يستطيع المرء أن يجيب إلا بـ «أسمع»، "poubellicalon" (٢٩ XX): إن نشر أي شيء عمل طيب كإفائه في صندوق القمامة (poubelle)، "amour" (XX)، (٧٣): الحب الروجي (âme - amour)، وبهذه الوسائل قد تنكفئ للغة على نفسها، وكما يبدو جويس كلمة "lautanologically" في Finnegans Wake وهكذا تصبح كلمة «حشوية lautologically» ما تصفه، يغرس لكان بكتابة كلمة "la langue" على النحو التالي "lalangue" (Télévision).

١٧٢، ٧٢، ١٧٦) كثيرا من حقائق اللغة في الاسم الذي تحمله : انها تكرارية، وتتعلق باللسان (langue) – وحين ننطقها نضرب السنننا احناكلنا)، وتعمل الى الموسيقى (إن la نغمة في القرار صول – فا)، وهي قادرة على الصدم أو إثارة الدهشة (Oh la la!) (لاحظ أن كلمة **سغلهلم** اليونانية تعني «يثرش، لغو» . وحينما تصادمت الكلمات وانصهرت بهذه الطريقة يسود جو من اللعب. ولكن قد يأتي في كل وقع من الخلطية صوت مذهب واضح: اذا كان الحال يلعب والمخلوق «يترلق نحت»، فلان اللاشعور يتكلم باللسان الفطري.

يتكلم لكان بإطراره عن شخصية Humpty - Dumpty بوصفه «سيد الدال» (٢٩٣)، (٥٨) ويبرهن حين يتناول الكلمات المنحوتة على أنه وريث كفل لبيضة كارول (Humpty Dumpty - شخصية تشبه البيضة) التي تتكلم بعدوانية، ولكنه يتكلم أيضا باطراره على شهرته الخاصة بوصفه جنجورا Gongora لويس: «شاعر إسباني (١٦١١) (١٦٢٧) يتميز شعره بالغموض والأسلوب المتمق (للتحليل النفسي (٤٦٧)، وهذه الصورة الثانية عن ذاته – بوصفه مبتكر الأسلوب البويطقي المعقد – موحية كالأولى تماما . لقد تصور لكان تركيبا فرنسيا طاردا وجديدا، وسيمنطقيا جديدة بالمثل، إنه يستمع مثلا، بالتهاس حروف الجر ويلعب بقسوة على المعاني البديلة للحرخين & و de. وقد رأينا من قبل معها باستخدام en possession أي بمعنى «مملوك» و«مالك» في الوقت ذاته (٥٩) وثمة ازدواج مماثل في المعنى الجملة التالية : «أن الدال وحده في التفرد الحقيقي ، فإنه لا يغيب «بالرمز اللطيف» (٢٤) (٦١). إن الدال ورمز الغياب ويصير رمزا للغياب، إن الوميض السريع للعلاقات البديلة يضيئ رؤية أي قاري يبحث عن معنى أساس وحيد في فقرة تزخر بحروف الجر كالفقرة التالية :

تتفش حرية الإنسان تماما في المثلث المكون لتكران الذات الذي يفرضه (الإنسان) على رغبة الآخر بالتهديد بموت الاستمتاع بفاكهة الموبية – وقبول التضحية بحياته للأسباب التي تضفي على الحياة الانسانية قيمتها – والتكران الانتصاري لقهر الرفيق، بصرمان انتصاره من السيد الذي يخلو عن عزلته الانسانية (٦١). (٢٣٠)

إن كل حرف جر من هذه الحروف عقدة في السلسلة الدالة، إنها لحظات التحول من علاقة محتملة الى أخرى – لحظات يصير فيها التكثيف والازاحة حدثين نصيين ملموسين. إن تحليلنا كاملا على السمات، التركيبية أو غير التركيبية، المميزة لأسلوب لكان يتضمن التعليل على : حرف que المبهم، اضطراب الترتيب التقليدي للكلمات، تمازج

الفهم الحرّي والفهم الاستعاري، الاسهاب ، الحذف، المفاهيم التي يتم التلميح إليها بدلا من التصريح بها، شخصنة الأفكار التجريدية تجريد الأشخاص، ترادف الكلمات المختلفة تماما، واكتساب المرادفات لعان مختلفة تماما. إن هذا كله يحافظ على المدلول كوجود يفرق شاحبا خلف الدال الفني.

من الواضح أن كاتبنا يستخدم هذه الأدوات بهذا المعدل ويمثل هذا الاقتران الحميم لا يدعو الى خطر كتابة بلا معنى فقط ولكنه يتخيل أيضا أن اللامعنى هدف أدبي إيجابي، إن لكان يرى أن السخرية والتضاد متأصلان في اللغة، وإن علم النفس، طالما يدرس الخطاب ، هو «مجال ما لا معنى له» (١٦٧) (٦١)، وحين تتم شخصنة الحقيقة اللاكانية – حقيقة اللاشعور – ويتاح لها أن تتصدب بصوتها الخاص ، كما في محاضرة «La Chose Frudienne» ، نصل الى هذه النقطة:

اتحول فيما تعتبره أقل الحقائق جوهرية: في الحلم ، في طريق أكثر التصورات فتنة، هراء النكتة الأكثر غرابية، في الصدفة ، ليس في قانونها ولكن في مصادفها ، ولن أفعل أبدا لأجر وجه العالم أكثر مما أفعل حين أمتنحه بروفيل انف كليوباترا (٤١٠) (٦٤).

من المؤكد أن لكان تأثر بالسريرية في أواخر العشرينات وأوائل الثلاثينات : كان له إصداق بين السريريين، وساهم بمقالات عن البارناويا في مجلة Minotaur وتأثر بتجارب السريريين في الكتابة الآلية. وتأكد من كريفل وإيلوار وجوى يوسكيه من صحة رأيه عن القدرة الشعرية الكبيرة في كتابات «أبيمه» ، المريض الذي شكل تاريخه المرضي أساس بحثه عن البارناويا الذي تقدم به لنيل درجة الدكتوراة (١٦٨). وفي كتابات إشارات وتلميحات لا تهمي الى الحركة. ولا شك أن الوافد الجديد الى لكان سوف يسمع الكثير من الملاحظات المألوفة يتردد صدها في أعماله إذا كانت له خبرة سابقة بالكتابة السريرية، وسيكون هذا القاري على استعداد لهم كيف يمكن التفكير في هذا الكلام الخالي من المعنى بوصفه شرارة للمعنى وليس غيابا له ومنحه دورا خاصا في استكشاف حقائق اللاشعور والافصاح عنها.

ولكن لكان تعلم في شبابه كثيرا من الدروس غير تلك التي تعلمها من السريريين، وسعى في السنوات التالية وراء اللاشعور بإغواءات وحييل أيرع من إغواءاتهم وحييلهم. ويبدو الآن «الكلام الخالي من المعنى» في نص لكان كمنأخ ذكي من المعاني يعد ولا يفي، ويبدو الآن كمنأخ وحشي لعالم المناقشة العقلانية أو الانعاز الخطابية: تنتمي مسألة «أنف كليوباترا» في نهاية الفقرة التي اقتبسها منذ لحظة انتعاه واضحا الى النوع الثاني، ولكن الكلام الخالي من المعنى

التحليل النفسي واللاسانيات، برهن في مرات عديدة على أن معرفته بالآخرية خاطئة ومشوشة.<sup>(٦٧)</sup>

إن ملاحظات تيمبانارو تتم عن معرفة محدودة بلاكان وحكم مبشر عليه. ولكن حقيقة أن هذه الملاحظات يمكن أن تصدر عن شخص يعرف أكثر ويحكم أفضل في قضايا أخرى سيجعلنا نتساءل بوضوح عما إذا كانت تمثل السلطع الهجومي لحالة هجوم جوهري ضد لاكان. ومن الممكن، رغم كل شيء، أن نقاداً من نوع تيمبانارو يردون، وقد كشفوا عن أنفسهم تماماً، أن يتركوا هجوم حكمهم غير منقوص.

أذكر الآن بعض أبسط العوامل وأقلها تخصصاً التي قد يركز عليها نقد موجه ضد لاكان. اتخذ لاكان في أعقاب فرويد احتياطات صارمة للحيلولة بين أعماله والابتذال والراحة، ويبدو غالباً هذا الكلاف لإعاقة نقل أفكاره فلا سطحيًا كأنه مجهود متعدد لتكون غير مفهومة.<sup>(٦٨)</sup> ويبدو كأنه يقول مثلاً لا تستطيع الوصول إلى كهف اللاشعور إلا بأن تكون داخله بالفعل، كذلك لا يمكن أن تفهم أعماله تدريجياً إلا بأن تكون قد فهمتها مقدماً. إن لاكان يقدم لنا مفهوماً جديداً لكل من العلم والحقيقة، وفي علم الكلام الموضوعي intersubjective الذي ينادي بأن يكون عليه التحليل النفسي، ويطلب منا أن نخضع عن الكثير من الإجراءات التي تبرهن على صحة العلم أو زيف وهي إجراءات تقوم عليها تقليدياً مصداقية التساؤل العلمي. إن حقيقة اللاشعور هي الحقيقة الوحيدة الجديرة بهذا الاسم، إن اللاشعور الذي نريه، واللغة التي هي بنته جعيمان ومكونان من طبقات وملفتان، وغير قابلين للتصنيف أو التوقف، والمناقشات التي تتناول نهاية مناقشات زائفة، ومن هذا كله تكمن المفارقة بدقة في أن اللغة كلها إزاحة كناية للرغبة، وليس هناك، كما أكد لاكان كثيراً في مثاليته. أو آخر بالانسيبة للأخر. أو حقيقة عن الحقيقة (٨١٣) لماذا إذن نفضل لغة ذات تكافؤات متعددة بسقاء على لغات تعبر عن شيء واحد في كل مرة، أي على لغة المنطق، أو تحليل المفاهيم، أو الوصف الامبريقي، أو نظرية التحليل النفسي التقليدية؟ هل يمكن ببساطة أن يرجع استخدام هذه اللغة، التي تمنح أهدافاً أكثر للرغبة التي تتخضع في الحركة داخلها، إلى اعتقاد بأنها تحافظ على اتصال أقرب وأقوى مع منبع الرغبة؟ لكن ذلك المنبت يوجد في كل المواضع ولا مقر منه. وقد رأينا لاكان ذاته يشير إلى نسخة من المفارقة ذاتها في شرحه لعبارة فرويد "Wo Es war, soll Ich warden": بأي حق، وبأية غاية أخلاقية في وجهة نظر، يمكن للمرء أن يدفع إنساناً إلى أن يصير ما هو عليه بالضرورة وبلا كلار؟ لماذا

في كل من العاليتين وسيلة للآثار الفكرية بدلاً من عرض البنية النفسية عرضاً استاتيكيًا أو عن الطريق إلى المدهش السريالي، إن خطاب الخاص بذكرنا بأن مسؤولية "أن يقول شيئاً آخر دائماً" (٨٣٧).<sup>(٦٩)</sup> ويرى لاكان أن من يتحدث ويرضى عن حديثه ليس مجرد إنسان مضطرب: إنه مضطرب. إن أية عبارة لا تثير تغيراً وغرابة في ذاتها عبارة خاطئة. والحقيقة التي تسعى إلى انقراض نفسها من عملية التناقض في اللغة ليست إلا زيفاً.

يأ لها من حيرة حين نقرأ للمرة الأولى أعمال هذا الموالى لغرويد الذي يصرح بولائه ونجدها لا تشبه أعمال الأستاذ في أية خاصية أسلوبية، أو في طريقة التقديم، أو في التقاليد المنهجية. إن فرويد أياً ما يذكر، وحتى حين يذكره من يرفضون أفكاره أو يوبون وصفها وصفاً قاسياً، صبور وصالي الذهن فيما يقدمه، قادر على إضفاء القيمة المناسبة على آراء غير آرائه في صياغة مناقشاته، إنه دقيق في تحديد مجالات التفكير التي لا تستطيع نظريته أن تساهم فيها الآن أو بصورة دائمة، لكن لاكان غشوب، ومتعجرف، ويهتقر الآراء المضادة، ويفرط أحياناً في الجاس ويجزم (أسلوبه التقريي) ويطنح تماماً بشأن نظريته لا حدود لها في أي مجال.<sup>(٧٠)</sup> إن لاكان يفعل ما يفعله بطريقة تخطف اختلافًا كبيراً عن طريقة فرويد للدرجة إلى يمكن اعتبار مشروعه بسهولة، في المواجهة الأولى، عملاً تخريبياً يبحث عن الشهرة على حساب الأسس الأصلية للتحليل النفسي. إن اختلافه عن فرويد، خاصة في الهزل الرفيع الذي يصيغ كثيراً من كتاباته، ينفذ إليه بطريق، في الكثير من الاستجابات العدائية التي يثيرها تفكيره. إن معظم هذه الاستجابات استجابات تافهة كتبها متفرجون لهم دوافع أخلاقية حاولوا قراءة ما يكتبه لاكان وفشلوا، أو أنهم فشلوا ببساطة في قراءة أعماله. ولكن ليس كل منتقديه من هذا النوع فقد انتهم، مثلاً بالفحوص المتعمد مؤلفون نابغون لهم مكانتهم ولا يمكن تجاهلهم.

يكتب سيبيستيانو تيمبانارو Sebastiano Timpanaro مثلاً في كتابه الزلزال الفرويدية The Freudian Slip (١٩٧٤) الذي يمثل نقداً رائعاً لكتاب فرويد سيكوباتولوجيا الحياة اليومية، مطلقاً من آراء تمزج بين الماركسية والنقد النفسي:

يجب أن أعترف بصورة لا مفر منها إلى رأي فسواه أن في كتابات لاكان شعوة واستعراضية تغطي عموماً على أية أفكار ذات طبيعة قابلة للفهم أو حتى للمناقشة: يبدو لي أن لا شيء مهما وراء الستار اللخاني، ويصعب التفكير في رائد، سواء كان بنيتويسا أو غير بنيتوي، في مجال الانقضاء بين

ضرورة لها، وعلى أية حال، يعثل الفضل من أحد الاختبارات اجتيازاً له أيضاً.

إن قسنا تازيا للقدرة الكلية تفقد مساهمات لاكان الأساسية في التحليل النفسي تأثيرها من أنها قد تجعل عزلها صعباً في البداية على الكثير من القراء. إن حقيقة أن أعماله المنشورة تكسي بمظهر صريح من التفاخر النرجسي ساعدتها على اكتساب هيبة هائلة في الثقافة الفرنسية المعاصرة. إننا حين نشتري كتابات تشتري حدثاً وشارة. وحين إن شعارات كتابات جزء من لغو العاصمة، فلسنا في حاجة إلى قراءة أية كلمة منه لتنتحل سحره. وبدون شك سيدرس علماء اجتماع المعرفة في المستقبل الأليات التي جاءت بها ولاكانيّة ضعيفة تشبه الـ "ofredisme" التي يشوهها لاكان تشوهاً شديداً (٥٢٧)، لتبدو في الحياة الفكرية لمجتمع من المجتمعات أكبر من الأفكار والنصوص الأصلية<sup>(١٦)</sup>.

ولكن في غضون ذلك يتضح أن أفكار لاكان، حين توضع وتقيم في سياقها الحقيقي، تكون قوية بما يكفي للبقاء على التآليه الزائف الذي رفعها إليه رأي مطابق للموضة. لأنها وضعت لتعمل وتختبر بصراحة في السياق التحليلي، وهو سياق عملي مشترك. وقد وسع بعض أتباع لاكان الذين يميلون إلى الاستقلال عن أمثال جين لبلانش Serge Jean Laplanche، و J. B. Pontalis، و Moud Monnoni، و Octave Monnoni، و Leclaire، ومود مانوني، و أوكاف مانوني، و Octave Monnoni، مفاهيمه وعملها بدون أية محاولة لتقليد أسلوبه الأدبي. ويتضح من أعماله أن لاكان أنشأ تقليداً مترابطاً ومستمرًا في البحث التحليلي.

إن لاكان جعل فرويد مفهوماً فهمًا حقيقيًا للمرة الأولى في فرنسا، وكان للانفلات إلى حقائق اللغة كما تبدو في فكر فرويد، وإلى الطريقة التي يمكن استخدام اللسانيات البنيوية بها لتنظيم تعليق التحليل النفسي على اللاشعور من جديد، أصداً عديدة على المستوى التطبيقي والمستوى النظري داخل مراكز الحركة في فرنسا.<sup>(١٧)</sup> وأذكر هنا اثنين من أكثرها تأثيراً. الأول استدعاء التحليل النفسي ليدرك مسؤلياته الفكرية:

إنه لن يدعم الأسس العلمية لنظريته أو تقنيته إلا بصياغة الأبعاد الأساسية لخبرته في أسلوب مناسب، خبرته التي تمثل مع النظرية التاريخية عن الرمز المنطق المرضوعي وزمانية الذات.<sup>(١٨)</sup> طموحاً من هذا النوع يبعد لاكان عن أولئك الأطباء النفسيين الراديكاليين المشهورين أمثال روتالد ديفيد لانج R.D. Laing، وديفيد كوبر David Coupr، و توماس زاس Thomas Szasz. إن الأفكار في رأي أولئك

نقم في الحركة ألية دقيقة للانفصاح حين لا يوجد بالقطع من يفتنق؛ يمكن أن نشعر، ونحن نقراً لاكان، بميول شخصية تتخلل مناقشاته، ميول مهمة لم تخضع للمناقشة - وهي في هذه الحالة ميول قوية تماثل الليل الذي جعل أنجلز في Döhring يرى أن الحرية الحقيقية تكمن في التعرف على الضرورة.

إن أسلوب لاكان التوضيحي يثير مجموعة من الأسئلة على علاقة به، إن نظريته تنكر أي فارق بين الكتابة الوصفية والكتابة الإرشادية، أو بين تحليل الحالات عملياً واستنباط آراء نظرية مناسبة، إنه يعتمد اعتماداً كبيراً على الاقتناع ببعض القواعد العامة المتكررة التي تدبر النقاط الحاسمة في التعاليم. إن هذه الصيغ للماثورة تستهل وتكرر وتعدل غالباً بدون أية مناقشة تدعمها. وقد توضع كأنها جيوب فحاشية من الوضوح النسبي داخل التشوش للمربك للعب بالكلمات والصور الشعرية. وقد تظهر مع الهجمات العنيفة ضد التهمين بتزييف الفكر التحليلي. (يرى لاكان أن كل القضايا قضايا مبدأ، وأن كل التعارضات الموضوعية تكشف عن قوى الظلام والنور في صراعهما الجبار.) إن التديع البرهاني لهذه الجميل يأتي، بالطبع من مكان آخر، والفراي القادر على التفكير في عدة اتجاهات في وقت واحد سيروا بين هذه المواد بصورة أفضّل. ولكن نبوءات الكاتب كلها قد ترضيه إرضاء تاماً حين تقدم أفكاره إلينا بهذا الشكل. وقد نساكي العملية محاكاة ساخرة على النحو التالي: هذا كان ما أقوله - عن اللغة واللاشعور وإزاحة الرغبة والآخر، صحيحاً فعل المرء أن يتوقع حشد نوع معين من الكتابة، إن كتابتي موجودة وهي من النوع المتوقع، ومن ثم فإن ما أقوله صحيح، أو بطريقة أخرى: إن الحذف هو الطريقة التي تميز الوظيفة العقلية اللاشعور، وأنا أتبع قواعد اللاشعور وأقول الحقيقة حين أحذف الأجزاء الأساسية من الدليل حين أصوغ حالتي. إن الاستدادة وإفتراض الأسئلة لم يظهرأ أبداً يعثل هذا العري التام في فكر لاكان، لكن المخاطر التي يثيرها فكره ظهرت بلا حياء، إنه يختبر فكره باستمرار اختبارات من ابتكاره الخاص، ودائماً يمتاز فكرة هذه الاختبارات. ومع أنه يستدعي الكثير من الانساق التصورية المهمة وهو يعمل انساق أفعالون وهيجل وماييدجر على سبيل المثال - إلا أن هذه الانساق لا تقدم أي نوع من الاختبار الخارجي لنسقه الخاص، ولكنها بالعكس تمد ذلك النسق بمزيد من الارتباب الجذلي ومزيد من الأخيرة - مما يعني بالطبع أنها تمد بمزيد من الزخم والدعم. وحيث إن التناقض والسخرية متواصلان في اللغة ومن ثم تصبح اللغة كلها ناقدة لذاتها بمعنى ما، فإن الاختبارات الخارجية لا

واللامتناهي Analysis Terminable and Intermittent (XXII، ٢١١ - ٥٣). وحتى هنا لا تشبه نغمة لاكان نغمة فرويد تمام الشيء، ولكنه رفض الاستسلام إلى راحة التناقض أو التشاؤم وبحث في وجه المشاكل العضال، وكان رفضه وثباته على المستوى العالي نفسه.

إن لاكان أثر تأثيراً كبيراً خارج التحليل النفسي، وأحد الأسباب الأساسية وراء هذا التأثير يكمن في أن كتاباته تهدف بوعي إلى نقد الخطاب والأيدولوجيا. إنه يمد العاملين في المجالات الأخرى ببورتية حذر للتفكير وهو يحدث، وعناصر النزعة اليوتوبية وفانتازيا الطفولة التي قد تجد طريقها حتى في أبسط عمليات العقل وأنقاعاً. إن عبارة «بنا للمفاهيم الخالدة أندرو» هي رسالة كتابات لمن عليه أن يسمع. لقد دفع لاكان التحليل النفسي ليدرك النزعات البلاغية بصورة غير مسبقة مما جعله يكتب بالإنسبة لمخترين نوي قناعات أخرى انعكاسية ذاتية رائعة<sup>(٧٦)</sup>.

إن ثورة فرويد كانت، في رأي لاكان، «غير ملحوسة ولكنها راديكالية» (٥٢٧) (٧٦). وكانت ثورته الخاصة من النوع ذاته، إنه يضع أمامنا، وهو يكشف قوى الكبت التي يعمل في أنظمة التحليل النفسي ومؤسساته ويسمح للمكبوت بالعودة في كتاباته، رأياً أصيلاً واستثنائياً عما قد يكون عليه التفكير، إنه قاريء لفرويد، لكن إخلاصه لفرويد من نوع يختلف عن إخلاص الفلوطين لأفلاطون أو ابن ميمون لأرسطو. إن فرويد يقدم لها ضماناً بأن التفكير كله «تفكير آخر»: لا يوجد ثبات، أو موضع للوقوف، أو نظام اسمي، إن اللاشعور الناطق نموذج للحياة الفكرية، إن لاكان يكتب أعمالاً تنزاح وتتفكك أثناء إنتاجها بدل أن يبدع أثراً خالداً ويترك زمناً أو تاريخاً أو رأياً ياتي عليه، إن التفكير الذي يوضحه لنا هو التفكير الذي يسكن الزمن ويعلن عن نفسه بوصفه عملية ويجد حقيقته في رفضه لأن يكتمل.

## الهوامش

١ - للإطلاع على ترجمة انجليزية دقيقة للترجمة العبرية لرسالة ابن ميمون (إلى صموئيل بن تبون) والمكتوبة أصلاً بالعبرية، راجع مقدمة شلومو بنس Shlomo Pines لترجمته لادليل المستر The Guide of the Perplexed.

٢ - وردت العبارة بالفرنسية في المتن والهوامش ترجمة انجليزية للعبارة. وقد أثرت تدوين الترجمة العبرية في المتن بدون تدوين الأصل الفرنسي - إلا في حالة الضرورة وسأكتفي فيما يلي من الهوامش الملائمة بعبارة بالفرنسية في المتن.

٣ - «كاسم» يدل (ما قبل الشعور) على نظام للجهاز النفسي يتميز تماماً عن نظام اللاشعور، وكصفة، يحدد عمليات نظام ما قبل الشعور، ومحتوياته، وحيث إنها لا توجد باستمرار في مجال الشعور، فهي لا شعور بالعلمي «الوصفي» للمصطلح، ولكنها

الكتاب لها مبرر محدد، إنها تستخدم أساساً كوسيلة لكشف المقدمات الخاطئة التي تتأسس عليها المفاهيم الفعوية حول العقل والجنون، ولا تساهم، إذا كان يمكن أن تساهم، إلا مساهمة وأمية في التعليقات الوصفية أو التحليلية على العملية النفسية. ومن ناحية أخرى، لا يمثل كشف المقدمات الخاطئة في رأي لاكان، سوى جزء من عملية مستمرة لبناء نموذج نفسي تلعب فيه الأفكار، التي تتجمع من مختلف المصادر وتتحد بصورة غير مستقرة، دوراً حيوياً. إن محاولات صياغة هذه الناطق الخطرة البحث مثل «الناطق للموضوعي» و«زمانية الذات» لا تزال في المراحل الأولى. يتعمق دور لاكان، معتمداً بصورة أساسية على اللسانيات والناطق الشكلي لحساب أيضاً، في اقتراح طرق قد تصبح بها الصرامة الفكرية ممكنة في فروغ علم نفس حيث لا يزال الإبهام والغموض سائدين حتى الآن.

ثانياً، أعاد لاكان من جديد، ليجذب الأنظار إلى الأهمية المركزية للناقل الألسني في الذات الانسانية وفي الديالوج التحليلي، صياغة أهداف التحليل النفسي سواء كطريقة للعلاج أو كخطاب أخلاقي: «لا يمكن أن يكون للتحليل غاية إلا بالتحول في كلام محققي وتحققه بواسطة ذات تاريخية في علاقته بالمستقبل» (٣٠٢) (٧٦).

و«الكلام الحقيقي» الذي يسعى التحليل النفسي إلى تعزيمه هو الكلام الذي تكون الذات فيه على اتصال تام بالغة البدائية للرغبة التي تستمع إليها في تعليق الذات على أحلامها وأعراضها ولكن هذا الكلام مستحيل إلا حين تكون الذات قادرة على الاعتراف بالنقص وعدم الاكتمال في داخلها وهما حقيقتان واضحتان، إن النظام الرمزي ينشأ على هذه الحقائق والدخول في هذا النظام يعني القبول بأن قدر المرء كذا أو زاحاً غير محددة، وموت<sup>(٧٦)</sup>.

لكن البديل الخيالي مغر، ويبدو أنه يعد بسلسلة كاملة من الانجازات: الهوية، التكامل، التناغم، الهدوء، النضج الفردية، التبادلية... إن لاكان يعالج الخيالي أحياناً مع ما يلزمه من أهداف تبدو جذرية بالتقدير، باستهجان عابر: «أبحث عن هذه الأشياء إذا كنت ترغب في ذلك، وإذا كنت على استعداد للتسليم بآثاره والكاذب، لكن الحقيقة، بالطبع، هي في مكان آخر». لكنه يتناول عموماً العلاقة بين الرمزي والخيالي بمستوى أسمن من الأهمية والتعقيد، وفي الواقع أعاد تعليقه على الجدل المستمر بينهما المتأصل في الحياة الانسانية إلى التحليل النفسي كثيراً من الأصداء الأخلاقية الكتيبة التي نجدها في كتابي فرويد وراء مبدأ اللذة Beyond the Pleasure Principle، وثق الحضارة و«تحليل النزاع» Its Discontents، وفي مقالته المتأخر عن «تحليل النزاع

"gli opposti", أو سؤال أبلي، معقد أكثر مما توحي به تلك الكتابات التي جاءت في أعقاب بنفست، إن اعتناق لاكان وريكور Ricoeur وآخرين لنقد بنفست جذب الانتظار بعيدا عن حقيقة أن أبلي لم يكن أبدا صاحب التسميات الوحيد في تاريخ فقه اللغة حول «العاني المتناقضة» لبعض الكلمات. وبهرمان Lespschy الوارد هنا ملخص باللاتينية في كتابه "Linguistic Historiograph".

١٥ - بالفرنسية في المتن.

١٦ - راجع

Roman Jakobson and Merris Halle, Fundamentals of Language 90 - 6.

١٧ - يبدو لي أن هذه الجملة والجملة التاليتين تسمى التعبير عن «التحديد» في السؤال، ومع ما يوجد في الأوصاف أو النماذج التركيبية الحقيقية قليل في تعاليمات لاكان الميتافيزيقية على اللاشعور، إلا أن بعض كتاباته الأخرى وخاصة شروحه لمادة «الحالات» تقرب مما يدور جون فورستر John Forrester «البنية الافتراضية للمصباح»، وللاطلاع على تحليل دقيق لهذه البنيات راجع كتاب جون فورستر المرائع بعنوان اللغة وأصول التحليل النفسي و The Origins of Psychoanalysis (خاصة ص ١٣١ - ١٦٥).

١٨ - ترجم البعثان إلى الإنجليزية الأولى بعنوان:

"The Function and field of speech and language in psychoanalysis  
The agency of the letter in the unconscious or reason since Freud".

راجع ص ٣٠ - ١١٣، ١٦٦ - ١٧٨ من كتابات مفتحات. Erolit A. Selection

١٩ - بالفرنسية في المتن. من دروس في علم اللغة العام Cours de linguistique générale، ص ١٥٧.

٢٠ - الكلمة Metonymy «صورة بلاغية يحل فيها مكان الشيء المقصود صفة من صفاته أو شيء يرتبط به». المجاز المرسل Synecdoche «صورة بلاغية يستخدم فيها مصطلح أشمل للتعبير عن مصطلح أقل شمولاً أو العكس، كاستخدام الكل للتعبير عن الجزء أو الجزء للتعبير عن الكل...» الخ؛ راجع Shorter OE D.

٢١ - راجع Fundamental of Language, 94-95.

٢٢ - شرط التحديد (أو التحديد بعدة عوامل) over-determination: حقيقة أن كونيات اللاشعور (الأعراض، الأحلام... الخ) قد تتسبب إلى عدد كبير من العوامل المحددة. (أبلانش وپوتالي، ٢٩٢).

٢٣ - بالفرنسية في المتن.

٢٤ - راجع "Of structure as an Inmixing of an Otherness Prerequisite to Any Subject Whatever". The structuralist Controversy (ed. Macksey and Donato).

وهو بحث كتب في مزيج من الإنجليزية والفرنسية ونشر

تختلف عن نظام اللاشعور من حيث أنها لا تزال تخضع أبداً في مقارنات الشعور (مثلاً، والمعرفة والفكرات التي ليست شعورية الآن) (أبلانش وپوتالي J. B. Pontalis and J. Laplanche في لغة التحليل النفسي (٢٢٥)). وفي الكثير من الأحيان، يعتبر ما قبل الشعور والشعور نظاماً واحداً متصلاً ومتبديلاً تماماً عن نظام اللاشعور (راجع كتاب أبلانش وپوتالي وهو مرجع نفيس ظهر للمرة الأولى في عام ١٩٦٧ بعنوان le Vocabulaire de la psychanalyse، والتعريفات المختصة هنا في الهوامش التالية تقدم في صورة موجزة).

٤ - يشبه أفلاطون في الكتاب السابع من الجمهورية الإنسان الخدوع بعالم الظواهر يسبح في كهف تحت الأرض، ويرى أن محاولة السجين للهروب من الكهف تناظر بحث الإنسان عن التوحيب والحكمة.

٥ - بالفرنسية في المتن.

٦ - الانحياز Displacement، حقيقة أن تأكيد فكرة أو اهتماماتها أو كشفها عرضة للانفصال عنها والانتقال إلى أفكار أخرى كانت قليلة الكثافة أصلاً ولكنها تتصل بالفكرة الأولى بسلسلة من التعاضات «(أبلانش وپوتالي، ١٢١).

٧ - من الكثيرين لاكان On Lacan's (أبلانش) راجع ص ١٦٧ - ١٧٣، ١٧٨ (من الأصل الإنجليزي - لاكان والأدب).

٨ - بالفرنسية في الفرنسية.

٩ - للاطلاع على تعليقات مختصرة على هذه المفاهيم، راجع أبلانش وپوتالي، ١٦٩ - ١٧٠، ٤٣ - ٤٥.

١٠ - يصف جاك إلين ملير Jacques - Alain Miller في لقاء حول السيمينار Entretien sur la Séminaire، مسؤليته كصحفي في إعداد نسخ السيمينار للنشر ويطبق ببراعة على أمور أخرى: المعاني التي قد تؤدي إلى اعتباره «مؤلفاً مشاركاً» في المجلدات المتتابة، العلاقة بين الفوضى والوضوح في كتابات لاكان وفي كلامه، العلاقة بين كتابات السيمينار كأدوات لنظرية لاكان التي تتصل ذاتياً باستمرار، اللعب بين الطبيعة الارتجالية لنص لاكان «الأصل»، المنطق والنظرية المنطقية لعقل ميلر كصحفي، وللاطلاع على محتويات كل مجلد من مجلدات السيمينار (سواء كان منشوراً أم لا) والتاريخ الكامل للنشر أصلاً لاكان حتى الآن، راجع: Joël Dor's Bibliographie des travaux de Jacques Lacan.

١١ - بالفرنسية في المتن.

١٢ - للتمييز بين هذه النماذج الثلاثة، راجع أبلانش وپوتالي، ٤٤٩ - ٤٥٣، ١٢٦، ١٢٧ - ١٣٠.

١٣ - التكتيف Condensation: إحدى الوسائل الأساسية في وظيفة عمليات اللاشعور: إن فكرة مفردة تمثل عدداً من السلاسل المترابطة التي توضع فيها نقطة التقاطع (أبلانش وپوتالي، ٨٢).

١٤ - للاطلاع على تعليق فريد على أبلي Abel بالتفصيل، راجع أبلي بنفست Emile Benveniste في قضايا السلاسل العامة Problèmes de linguistique générale (١)، ٧٥ - ٨٧. إن Giulio Lespschy يرمز بطريقة مقننة في "Freud, Abel et"

بالانجليزية في صياغة جديدة.

٢٥ - بالفرنسية في الأصل.

وللإطلاع على نقد دقيق عن الافتراض اللغوي في البنوية ودور لكان في تعزيز «جون غلفه الدالة» انظر بيري أندرسون Pery Anderson. في دروب المادية التاريخية In the Tracks of Historical Materialism ٤٠ - ٥٥. واكثر المحاولات جدية كتابة تطبيق فلسفي غير مبالغ فيه في التحليل النفسي يوجد في: عن التاويل De l'interprétation ليول ريكور.

٢٦ - عن مفهومي حضور الكلمة Wortvorstellung وحضور الأشياء Sachvorstellung (أو Dingvorsrellung) راجع ملاحظة المحرر في XIV، ٢٠١. وراجع لبلانش وبلونتي، ٤٤٧ - ٧٤٩. ولا يزال الفخر الأساسي لهذه المنطقة الهامة للثنية بالتعدي والاندماج اللتين الاملاحي في ميتاسيكولوجيا فرويد هو شرح جون لبلانش وسرج لكير في Un Inconscient. L'analytique psychanalytique (ترجمة باستريك كوليمان الى الانجليزية في French Freud، ١١٨ - ١٧٥).

٢٧ - اقتبسها انتوني فرجوت Antoine Vergote في Interpreting Lacan (ed. Smith and Kerrigan)، 193.

٢٨ - بالفرنسية في المتن.

وعن الميثافيزيقا المتمركزة حول اللغة والديكارتية والمعكوسة في العبارة الأخيرة من العبارات الثلاث، راجع: Antony Wilder, System and Structure, 460 - 1.

٢٩ - بالفرنسية في المتن.

٣٣ - بالفرنسية في المتن.

وقد أعيد طبع مقال لكان عن الأسرة وهو مقال موسوعي يعارض النظرة البيولوجية بعنف (١٩٣٨)، ويصوتي على أكثر تعليقاته اكتمالاً عن القوة المحددة التي تمارسها الأسرة على الفرد، بالإضافة الى تعطيل الكثير من المواقف النظرية التي لم تتطور إلا في أواخر مسيرته، تمت عنوان:

Les complexes familiaux dans la formation de l'individu (1884).

٣٤ - الوسيطان الرئيسيان بين لكان وهيغل (كما هو الحال بالنسبة لعدد كبير من أعضاء جيل البارزين في فرنسا) هما الكسندر كوجيف Alexandre Kojève ورجن ميوبلوت، المترجم الفرنسي لـ Phänomenologie des Geistes. ويقدم الفصل الذي كتبه هيغل عن السيد والعبد كما ترجمه وشرحه كوجيف في مدخل الى محاضرات هيغل Introduction à la lecture de Hegel (١١ - ٢٤).

وأسلوبه الفلسفيين في الكثير من شروحه عن الآخر (وهذه الفترة توجد في ص ١١١ - ١١٩ من ترجمة ميلر A. V. Miller الانجليزية للفيلونمينولوجيا) وبعد ١٩٤٣ شجع كتاب سارتر، الوجود والعدم من جديد النزعة الهيغلية في فكر لكان عن الآخر وعن السيد والعبد، ومفاهيم ذات علاقة بهما (للاطلاع على عدد هائل من التواريخ الأداة. راجع الوجود والعدم (٢٨٨، ٣٦٤).

ويعترف لكان بأنه يدين لهيغل عن طريق

كوجيف وهيوليت في Propos sur la causalité psychique (١٧٢). ولزيد من الاشارات عن لكان وهيغل، راجع ١٤٦، ١٤٩، ١٥٥ - ١٥٧ (من الأصل الانجليزي - لكان والأدب).

٤٠ - بالفرنسية في المتن.

٤١ - بالفرنسية في المتن.

كتب فرويد نفسه كثيراً من العبارات الحادة في هذا الموضوع. وقد قال في عام ١٩١٧ إن مكتشفي التحليل النفسي الأساسيين «يضيفون الى عبارة إرن أنثا ليست سيدة في بيتها الخاص» (XIII، ١٤٣).

٤٢ - بالفرنسية في المتن.

تظهر هذه العبارة بصورة متنوعة في كتابات. والمقال الذي اقتبست منه هذه العبارة لا يوجد ضمن الترجمة الانجليزية المتأولة ولكن توجد نسخة تختلف عنه قليلا في ص ١٧٢ من كتابات مختارات.

٤٤، ٤٣ - بالفرنسية في المتن.

٤٥ - بالفرنسية في المتن.

يطلق لكان على الموضوع ألقطة اتصال غاشل بين المرء وأطراف اللغة، ولكنه لم يردد أبدا وصف بوسيه Bossuet الشهير عن البشر بعد الموت:

"il devient un je ne sais quel qui plus de nom dans aucune langue" (Oraisons funébres، 173 - 4).

وللإطلاع على الاشارات الى: الموضوع أ في كتابات راجع جاك الين ميللر في "Index raisonné de concepts majeurs" (٩٠٠). ويقدم تعليق لكان على المفهوم في "Remarque sur le rapport de Daniel Lagache" (١٨٢) نقطة انطلاق مهمة لمزيد من البحث، كما تعمل مثل هذه الاشارات في المناقشة كذلك التي توجد في أربعة مفاهيم أساسية في التحليل النفسي Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (X، 95 - 6) (Four Fundamental concepts، 103 - 4).

٤٦ - توجد أكثر المحاولات طموحا في النظر الى أعمال لكان بهذه الطريقة في لكان والفلسفة Lacan et la philosophie لالين جورنيل Alain Juranville. وهو دليل أساسي عن الخلفية الفلسفية لكتابات لكان ومحتواها. وعن الآخر، راجع خاصة ١٢٨ - ١٤٠.

٤٧ - بالفرنسية في المتن.

٤٩ - مساعد الى قضية لكان والبلغة في ص ١٤٢، ١٤٣، ١٤٨، ١٥٠، ١٥٩، ١٦٢ (من الأصل الانجليزي - فصل بعنوان «لاكان والأدب»).

٥١، ٥٠ - بالفرنسية في المتن.

٥٢ - بالفرنسية في المتن

ترجمت العبارات الأولى والثالثة والخامسة من هذه التسع مرات ومسرات وقد توجد في كتابات مختارات من ١٧١، ١٧٩، ٣٦٤، والرابعة في أربعة مفاهيم أساسية من ٤٤، وقد

and Language , Jane Gallop, Reading Lacan.

وقد ظهر العملان الآخرين بعد نشر ترجمة آلان شريدان Alan Sheridan لتكليات مقترحات ويتمان تعليقات مهمة على هذا العمل. ٦٩ - بنات شمري توركل Sherry Turkle بداية نشطة في كتابها Psychoanalytic Politics (١٩٧٨) ومن التعليقات الرائعة على تأثير لاكان على الثقافة الفرنسية يبرز Catherine Clément's Vies et legendes de Jacques Lacan and Bernard Sicché's Le moment Lacanier.

نتيجة لوعيهما على المستوى النظري بصورة لاكان كأستاذ في الفكر maître à-penser له فتحت وبصورة التحول الفرنسي الحديث في نظرية التحليل النفسي إلى الأوهام الشعبية.

٧٠ - إن معظم التعليقات المنشورة عن الأصنام الموسمية لم يكتبها أعضاء في جمعية التحليل النفسي الفرنسية ولكن لسوء الحظ كتبها مراقبون غير متخصصين وكتب مذكرات . والاستثناء لهم هو عمل مصطفى سويلف بعنوان Jacques Lacan et la question de la formation des analystes ، الذي يصور بوضوح الخلفية النظرية لعدد من تجديدات لاكان الأساسية في تقنية التحليل النفسي . ولست أملا لوصف أنشاز لاكان أو تعليمه ككلينيكي وأدركه أن أية مقدمة عن لاكان لا يمكن أن تكتمل دون أن نضع هذه المنطقة من نشاطه المهني في اعتبارها. وتبدأ الأعمال التي تأمل في استكشاف مادة الحالات من منظور لاكاني بـ:

Stuart Schneiderman's collection Returing to Freud and Rosine Lefort's Naissance de l'Autre.

وعن الفارق بين المفكر - والمارس (في الإدراك الشعبي للاكان)، راجع ص ٩ - ١٦ من مقدمة Schneiderman.

٧١ و٧٢ - بالفرنسية في المتن.

٧٣ - يرى سقوارت ، شنيدمران في جاك لاكان : صوت بطل الفكر (خاصة السورة ٥٢) أن لاكان كان رائعا في تقاليد التحليل النفسي التي كانت تهتم اعتمادا بارزا بالجنس والعلاقات الجنسية نتيجة استعداده لمراجعة المورث وترميزه سواء في كتاباته النظرية أو ممارساته الكلاينكية.

٧٤ - لا يعني هذا بالطبع أن بلاغة الحديث البلاغي للاكان ليست هي ذاتها في حاجة أساسية إلى التحليل. إن بلاغة هذا الحديث تلمح مجال التحليل النفسي بطرق جديدة مثيرة للخلاف. وربما نأمل أن يتكسب التحليل النفسي اللاكاني بعدا ميتاتاريخيا ه كما حدث مع هايد وبايت Heyde White ، الذي جلد في عمله البراك بنونان Metahistory ما يطلق عليه القدرة "قبل المجازية" للأساليب البلاغية في تاريخ القرن التاسع عشر.

٧٥ - بالفرنسية في المتن.

الدراسة مترجمة عن :

Malcolm Bowie : Freud, Proust and Lacan; Cambridge University Press 1987, pp. 99 - 133, 198 - 204.

ترجم الثانية «إنما كانت، يجب أن أصل كلمات».

٥٣ - يلت Lionel Trilling الانظار في Wilthin : Freud and Beyond Culture ، وهو مقال شديد بالتوكيد المحافظ في نقد فرويد للنسافة - إلى النعمة الختامية في محاضرة فرويد كنقطة محتملة للتباس أخلاقي . إن الهدف من الجهد الذي يبذله هو خدمة الثقافة - إنه يتحدث عن عمل التحليل النفسي بوصفه «تقريب» للدخل السابق لبحر الشمال» وبناء خدق ، وأنه حيث كانت الهو يجب أن تكون الأنا إلا أن موقفه المناويء للنسافة بالغ القوة ، ولفته شديدة في الوقت نفسه (Beyond Culture, 101)

٥٤ - بالفرنسية في المتن.

٥٥ - بدأ دريدا مناظرة رائدة (حين وجه هذا الاتهام لتحليل لاكان) La Carte in (Le Facteur de la vérité" postale, 441 - 524)

راجع بشكل خاص

Barbara Johnson's "The Frame of Reference : Poe, Lacan and Derrida" (The Critical Difference , 110 - 146) and Marian Hobson's "Deconstruction, Empiricism and Postal Services" (esp. 303 - 7).

٥٦ - لحيد من الشرع التفصيلي للأب كنموذج للأشهر ، راجع ص ١٣٦ - ١٤٣ ، ١٤٣ ، ١٥٩ (من الأصل الإنجليزي - فصل «لاكان والأدب»)

٥٧ - بالفرنسية في المتن.

أعود إلى هذه الفقرة فيما بعد ، ص ١٥٨ (من الأصل الإنجليزي فصل «لاكان والأدب»).

٥٨ - بالفرنسية في المتن.

٥٩ - انظر ص ١٢٤ (من الأصل الإنجليزي - ضمن هذا الفصل).

٦٠ و٦١ - بالفرنسية في المتن.

٦٢ - يوجد تعليق لمهدي مفيد سريع في Georges Mounin's Introduction à la 'semiology, 181 - 8.

٦٣ و٦٤ - بالفرنسية في المتن.

٦٥ - بالفرنسية في المتن.

انظر أيضا ص ١٥٠ والهامش ٢٧ ص ٢٠٧ - ٢٠٨ (لاكان والأدب).

٦٦ - يصف Patrick Mahony الاختلافات الأساسية بين أسلوب فرويد وأساليب لاكان في 79-7, Freud as a Writer.

٦٧ - راجع The Freudian Slip, 58.

٦٨ - وجد لاكان خاصية في الولايات المتحدة ، عددا من القراء والشرح المخلصين الذين نهجوا في الحفاظ على معنى ملموس لهذه «الاقابلية للقراءة» حتى وهم يشرحون تفاصيل نصوصه . ومن هذه الأعمال المهمة والمعيزة:

Anthony Wilder, The Language of the Self , Jeffrey Mehlman, A Structural Study of Autobiography (p. 229 - 38 are a reader's guide to Lacan's "Radiophonie", Scilicet, 2/3, 56 - 99), John P. Muller and William J. Richardson, Lacan



## في مجموعة (قمر جرش كان حزينا) لعز الدين المناصرة

مولاي حفيظ بابوي \*

## ١ - المستوى الصوتي:

فلا الإيقاع من زمن بعيد يشكل سمة من السمات التي نقوى بواسطتها على الدراج نص معين في خاتمة الشعر وفصله عن النثر.

فالعرب أول ما بدأوا بالإنشاد لم يغيبوا الجانب الموسيقي إذ اهتموا به في انشاداتهم بغية تحقيق التخفيف من عبء العمل ومشاق الرحلة وسط الصحراء. ولعل هذه السمة التي تميز الشعر ظلت ملازمة له إلى يومنا هذا.

ونسوق الآن شهادات تؤكد ذلك رغم انتمائها إلى عصور مختلفة وتناولها للمعشر من زوايا مختلفة أيضا أولاها تعريف جازم القرطاجني للشعر بكونه كلاما موزونا مخيلا مختصا في لسان العرب بزيادة التقفية<sup>(١)</sup> والحقيقة أن القافية لا تقتصر على الشعر العربي فحسب وإنما نجدها أيضا في أشعار الشعوب الأخرى، كون الشعر كلاما موزونا ومقفى فكرة بديهية في حضورها عند نقادنا القدماء.

أن يشترك فيه مع الكلام العادي فينتقل بالنص من مدار الاستهلاك إلى مدار ثان مشحون بتلويحات صوتية خاضع لنظام إيقاعي متميز مختلف عن إيقاع النثر الذي لا يضبط وفق قواعد معينة. انطلاقا من هذا التصور الذي يرى في الإيقاع دعامة أساسية ملازمة للشعر لا النثر سنقوم في دراستنا لهذا الجانب بتناول عدة عناصر لصيقة به وهي البيت الشعري كوحدة موسيقية مستقلة أو مرتبطة بغيرها من الأبيات من ناحية الموسيقى ثم عنصر القافية والوزن. هذا فيما يتعلق بالإيقاع الخارجي، أما فيما يتعلق بالإيقاع الداخلي فإننا سنتناول بعض العناصر التي تحقق ذلك كال تكرار مثلا وهذه جميعها يعتمدها المتن المدروس في تحقيق بنيته الموسيقية.

## ١ - البيت الشعري:

بتتبنا لأبيات القصائد التي يضمها المتن (قمر جرش كان حزينا) تبين لنا أن الشاعر يوظف نوعين منه: النوع الأول هو الذي تسجل في نهايته وقفة عروضية سواء صاحبها وقفة دلالية أم لا، وكون البيت بذلك مستقلا عما يليه من الأبيات من الناحية الموسيقية، أما النوع الثاني فهو

وإذا انتقلنا إلى المحدثين فإننا نجد عن الدين إسماعيل يعترف بأهمية هذا الجانب قائلا إن جزءا كبيرا من قيمة الشعر الجمالية يعزى مرجعه إلى هذه الصورة الموسيقية<sup>(٢)</sup> وهذا ما نجده عند نازك الملائكة التي اعتبرت أن الشعر ليس عاطفة وحسب وإنما عاطفة ووزنها وموسيقاها<sup>(٣)</sup>، ما كومن فيعتبر الشعر الكامل هو الشعر الذي يستغل كل أدواته في إشارة هنا إلى الجانب الصوتي والدلالي، رغم كون هذا الدارس يرى أن الإيقاع لم يعد يشكل سمة نستطيع بواسطتها فصل الشعر عن النثر ويعتبر أن الفارق بينهما، لا يكمن في المادة الصوتية ولا في المادة الأيديولوجية بل يكمن في نمط من العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدال والمدلول من جهة، وبين المدلولات من جهة أخرى<sup>(٤)</sup> فالفارق إذن عنده يكمن في تأثير هذا الإيقاع على المستوى التركيبي والدلالي ومن هنا نخلص إلى أن الشعر من جهة لا يصبح شعرا إلا لأن الشاعر يدخل عنصرا غريبا على الكلام النثري وهو إدماج اللغة في وحدات إيقاعية يتصل منها كلام التواصل بين الناس، ومعنى ذلك أنه يخرج من دائرة النثر عندما يرضي له وقعا إيقاعيا مضبوطا لا يمكن

\* أستاذ جامعي من المغرب.

ما يعرف بالبيت أو الشعر المدور حيث لا يتم احترام لا الوقفة العروضية ولا الدلالية أيضا، إذ ترتبط الأبيات فيما بينها لتشكلا ما يعرف بالجملة الشعرية التي تعد مرحلة من مراحل تطور الشعر العربي الحديث. وقيل تناول هذين النوعين كل على حدة ينبغي أن نشير إلى أنهما لا يأتیان منعزلين كل نوع في قصيدة بمفرده بل نجدهما مترابطين في قصيدة واحدة.

النوع الأول: يتضح لنا من خلال هذين النموذجين:

أ - سمعت رصاصهم يزفر

فكان الحبر للريشة

وجارة جارتني تبكي

على طفل لها في الشارع الأصفر

وتلعن هذه «العيشة»

ب - أن يا منزلا عند باب الخليل

أن تطير البياض من أسرها فوق جسر الهوى

أن يعود الأحباء من سجنهم بعد طول النوى<sup>(٥)</sup>

من خلال هذين النموذجين يتضح لنا أن الشاعر يحرص على استقلالية البيت الشعري بتسجيله لوقفة عروضية تفصله عما يليه من الأبيات عروضيا رغم كونه يرتبط بها من الناحية الدلالية. فلو نظرنا إلى البيت الأول من النموذج «أ» فإننا نجد أنه يتكون من أربع تفعيلات من المتقارب (فعلن) ومختلف صورها بحيث لا ترتبط التفعيلة الأخيرة منه ببداية البيت الموالي وهكذا دواليك في بقية الأبيات، إلا أن هذه الوقفة كما ذكرنا سابقا قد تصادف وقفة دلالية كما يتضح ذلك من خلال البيت الأول من النموذج «أ» إذ اكتمل البيت عروضيا ودلاليا، أما في النموذج الثاني فإن البيت الأول ظل مرتبطا من حيث المعنى ببقية الأبيات التي تليه رغم استقلاله من الناحية العروضية، وهذا النوع من الأبيات نجد حضوره في القصائد أقوى من النوع الآخر ويمكن القول أن الشاعر يخلص لنظام القصيدة العمودية التي يحرص فيها الشاعر على إتمام البيت موسيقيا سواء أتم المعنى أم لم يتم. ولعل ذلك يتضح لنا من خلال هذا النموذج وهي أبيات تنتمي إلى القصيدة العمودية للشاعر الحارث بن مضاض.

وقائلة والدمع سكب مبادر وقد شرقت بآلاء منه المحاجر  
وقد أبصرت هجان من بعد أسنهما بنا وهي منا موحشات دوائر  
كأن لم يكن بين الحجون إلى الصفا أنيس ولم يسمر بمكة سامر<sup>(٦)</sup>  
من خلال هذا النموذج يتجلى لنا وبوضوح أنه من النوع

الذي ندرسه من حيث حرص الشاعر على استقلالية البيت من الناحية الموسيقية بغض النظر عن اكتمال المعنى، حيث ظل معنى البيت الأول والثاني متوقفا على البيت الثالث. وهذا ما يعرف عند البلاغيين القدماء بالتضمن المدرج ضمن صور البديع عند التبريزي أن يأتي البيت ولا يتم معناه إلا بالذي بعده<sup>(٧)</sup>.

النوع الثاني: هو نقيض الأول حيث تلتقي الوقفة العروضية الشيء الذي ينتج عنه ارتباط الأشرطة فيما بينها موسيقيا ودلاليا. وهذا ما يعرف بظاهرة التدوير وقد عابته نازك الملائكة ودعت شعراء القصيدة الحديثة إلى التخلي عنه، تقول «يمتنع التدوير في الشعر الحر لأنه شعر حر أعني أن الشاعر فيه قادر على أن يطلق من القيود ومن ثم فإن ذلك يجعله في غير حاجة إلى التدوير»<sup>(٨)</sup> غير أننا نجد من استحسنه في الشعر فهذا صالح أبو أصابع يرى فيه أنه مسألة مبررة نفسيا وفنيا علاوة على كونها ظاهرة موسيقية<sup>(٩)</sup> كما نجد عز الدين اسماعيل في تناوله للجملة الشعرية يقول «فإذا كنا بسبب دفقة شعورية ممتدة فينبغي أن تكون الصورة ممتدة ومعمرة عن هذا التدفق»<sup>(١٠)</sup> والشاعر في مثله المدروس يلجأ إلى هذا النوع بين الغنية والأخرى مع أنه لا يطغى عليه، ويمكن أن نخلص مفتاح هذا النوع من خلال هذا النموذج:

فويا إنشامة على الصخور كان الموت صائدا وكنت ...

يا صديقي ... الحميم مركبا . وكان فيك الصدق

كان المطعم الذي

في شاطيء الاسكندرية للعوب»<sup>(١١)</sup>

وهنا يتبين لنا النوع الثاني الذي نتحدث عنه حيث ترتبط الأبيات فيما بينهما لتشكلا جملة شعرية واحدة - إذ لا يمكن أن نفصل بيتا عن بقية الأبيات لا من الناحية العروضية ولا التركيبية والدلالية أيضا - قد يبلغ عدد تفاعله خمس أو عشر تفاعيل كما يتضح لنا ذلك من خلال النموذج أعلاه، حيث نجد الأبيات تسير وفق النسق التالي:

- متفعلن / متفعلن / متفعلن / متفعلن / متفعلن / متفعلن / مستعلن / متفعلن / م.

- ستعلن / متفعلن / مستعلن / مستعلن / متفعلن / متف

- علن / مستعلن / مستعلن / متفعلن.

ويلاحظ هنا ارتباط التفعيلة الأخيرة مع هذه الأبيات ببداية الأبيات الموالية فظلت الأبيات ناقصة من حيث العروض والمعنى وهو ما يناقض الجملة التي تحدد بالصوت والمعنى في أن معا.

## ٢ - القافية :

يحدد العروضيون القافية بكونها مكونة من الساكنين اللذين في آخر البيت مع ما بينهما من الحروف المتحركة ومع المتحرك الذي قبل الساكن الأول<sup>(١٧)</sup>.

وهي من زاوية الوظيفة الإيقاعية التي تقوم بها فيكاد الجميع يعتبرها عنصراً من عناصر الإيقاع ولو أنها قد توكل لها وظائف أخرى كالإعلام على نهاية البيت أو مجرد صورة لا الصور المحققة للانزياح إذ تحقق تجانسا صوتيا حيث لا يوجد تجانس معنوي وتقابل مدلولات يفترض أنها مختلفة لدوال تبدو متجانسة فهي كما يرى جون كوهن تقلب الموازات الصوتية التي تقوم على سلامة الرسالة. فلها إذن عدة وظائف ولعل وظيفة الإيقاعية هي الوظيفة البارزة. فهذا إبراهيم أنيس يرى أن القافية ليست «إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشرطة أو الأبيات وتكرارها هذا يكون جزءاً من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل يتوقع السامع ترددها»<sup>(١٨)</sup> وقد قيل، أيضاً يصدها أنها «ركن مهم في موسيقى الشعر الحر لأنها تحدث رنيناً وتثير في النفس أصداً وانغاما»<sup>(١٩)</sup>.

أما عز الدين اسماعيل فيؤكد على دورها في موسيقى القصيدة الحديثة قائلا : «الحقيقة أن الشعر الحر لم يهمل القافية إذا كنا نقصد الدور الذي تلعبه في موسيقى القصيدة»<sup>(٢٠)</sup> ويرى (أوستن ودين ورنيه ويليك) أن لها وظيفتها في التشريب كإعادة أو ما يشبه الإعادة<sup>(٢١)</sup> فالقافية إذن عنصر من عناصر الإيقاع وبهذه الصفة وجبت دراستها ، إلا أنه ينبغي أن نشير إلى أن القافية لم تستقر على نظام القصيدة العمودية ، إذ سجل تاريخ القصيدة تنوع الشاعر لقوافيه وعدم الالتزام بروي واحد، كما تلمس ذلك من خلال الأرجوزة والموشحات الاندلسية والقصائد الرومانسية إلى أن وصل الشعراء إلى حد إرسال قوافيهم، ولعلنا بدراستنا للقصائد التي يضمها هذا المثل نجد أن الشاعر يتعامل مع القافية بنوع من التحرر حيث يلجأ إلى أنواع ثلاثة يمكن أن تتداخل فيما بينها داخل قصيدة واحدة وهذه الأنواع هي كالتالي:

١ - القافية الموحدة .

٢ - القافية المتتالية والمتناوبة.

٣ - القافية المرسل.

في النوع الأول نجد الشاعر يستعمل قافية واحدة كما كان الشأن في القصيدة العمودية التي كان الشاعر فيها يلتزم بقافية واحدة في القصيدة كلها ويمكن أن نتكشّف ذلك

من خلال هذا النموذج:

«لكني في وطني أنفيه وينفني

يذبني

يغتال الموعد في عيني

أعبده لكن يدميني»<sup>(١٧)</sup>

هذا النموذج يوضح لنا هذا النوع من القافية التي يلجأ إليها الشاعر موحداً في الأبيات حيث جاء الروي فيها هو النون ولعل هذا النوع هو ما تستصنه نازك الملائكة في إلحاحها على ضرورة إيراد تشكيكة واحدة في آخر الأبيات ويعني ذلك قافية موحدة أو مزدوجة ذات ضرب واحد.

ويحتر الشاعر في القافية المتناوبة من سلطة القافية الموحدة فينوع النغم بتنوع القافية. وغالبا ما تقتصر على القطع ولا تتعداه كما يوضح لنا ذلك هذا القطع.

رأيت يارا في الصباح قرب بيتنا

يارا تفر كالمثال من أماننا

يارا تنكس الرأس وتطر الأنهار

لكنها قدرفعت لي رأسها

رأيت في نظرتها أنكسار

حدثت في خلقتها كأنني أعرفها

وحدثت في سحتي كأنها تعرفني<sup>(١٨)</sup>

ويوضح هذا القطع أن القافية في الشطرين الأولين جاءت متتالية (بيتنا أماننا)، بينما جاءت الثانية والثالثة والرابعة متناوبة، ويمكن اعتبار القافية الأولى والثالثة قافية واحدة مع تنويع حرف الروي لأن الضرب جاء فيها على صورة (فعو).

وإذا انتقلنا إلى القافية المرسل فإننا نجد ترويضاً بالشعر الحر غير التام موسيقيا كما يتضح ذلك من خلال هذا النموذج.

«أعابرا نحو نوبك إني رحلت وطوفت كل..

البلاد، عن الوهج الساحلي بحثت وعدت أشيل

الأياب..»<sup>(١٩)</sup>

ولعل هذا النموذج يوضح لنا ذلك حيث لا ترتبط قوافي هذه الأشرطة بقوافي أشرطة أخرى إلا أن الشاعر يعبر إيقاع القافية بقافية داخلية تنجلي في تكراره لصيغ صرفية واحدة مقفاة (التاء البسيطة) وذات توازن صوتي وهي (بحثت، عدت، رحلت، طوفت) مما يمكن الأبيات إيقاعا معوضا للقافية.

وينبغي الإشارة في الأخير إلى أن هاته الأنواع مرتبطة فيما يتعلق داخل القصيدة.

### ٣- الوزن :

في دراستنا لهذا العنصر الهام الذي يشكل الأساس الذي تقوم عليه موسيقية القصيدة وجدنا الشاعر ينتقل من نظام الشطرين ويتخذ من التفعيلة الواحدة المتكررة أساسا يبنى موسيقى قصائده على منواله، وشكلت التفعيلة بذلك أساس الوزن، لذلك نجده تحرر من عدد التفاعيل التي كانت قواعد القصيدة العمودية تلزمه بها، فيستخدم العدد الذي يريده ويمكن أن نستشف ذلك من خلال النموذج التالي:

«أنا وجه هذي المدينة قلب المدينة عين المدينة  
ويروت في شفتي ودمشق الحزينة  
وبغداد صارت لرأسي وسادا  
أنا لست ذا دا» (٢٠)

فالشاعر هنا لا يلتزم بطول معين أو عدد محدد من التفعيلات فهو ينظم هذه الأشطر على النسق الآتي:

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن  
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن  
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن  
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

يستخدم هنا سبع تفعيلات من المتقارب (فعولن) ومختلف صورها في الشطر الأول أما الثاني فيورد فيه خمسا، أما الثالث فأربع تفعيلات وأخيرا الرابع تفعيلتان، هكذا يسير في باقي الأشطر حتى نهاية القصيدة بعدد معين من التفعيلات.

نخلص إذن إلى أن الشاعر لم يستيق من نظام القصيدة العمودية إلى تلك الوحدة الصوتية والإيقاعية - التفعيلية - وهي أساس النظام الصوتي الذي يقوم الشاعر بتكراره.

وسنقدم في دراستنا هذه يتناول أوزان الأضراب أو التشكيلات كما تدعوها نازك الملائكة ثم البصور التي يوظفها الشاعر وأخيرا أوزان التفعيلة.

#### ١- التشكيلات :

خلال دراستنا للبيت الشعري رأينا أن الشاعر يستعمل نوعين من الأبيات التامة من الناحية العروضية وغير التامة، وهذا يؤثر ولا شك على الأضراب التي تأتي هي الأخرى تامة أو ناقصة.

فالتشكيلات التامة قد تكون موحدة كما نلحس ذلك من خلال هذا النموذج:

«أحفرها في هناك

### قرب دير الملاك

حفرة وأملأوها نبيذاً وغرا وقات  
وادفنوا جثتي في طريق البنات  
تحت زيتونة حزنها في العروق» (٢١).

فالشاعر في هذه الأشطر حرص على وحدة الأضراب حيث جاءت صورته الموسيقية على وزن (فاعلان) وهذا النوع هو ما تدعو إليه نازك الملائكة بقولها «وإنما ينبغي أن تستقل كل القصيدة بتشكيلها ما وأن تمضي على ذلك لا تحيد عنه إلا أضر شطر فيها» (٢٢) ويعني ذلك أن على الشاعر أن يوحد بين أضراب الأبيات جميعها. ونجد أن الشاعر عز الدين المناصرة يخلص في قصائده لهذا النوع إلا أنه لا يلتزم به في كامل القصيدة وقد ترد الأضراب تامة أيضا لكنها غير موحدة حيث يلجأ الشاعر إلى تنويعها كما يوضح ذلك المثال التالي:

«قلبي من بلد ... وحبيبي من بلد آخر  
لكننا نتقابل في بحر الأيام  
شفتوني يا حبي ... ما سألوني شيئا  
قبل الأعدام» (٢٣).

في هذا النموذج نجد أن الأضراب جاءت غير موحدة إذ نجد البيتين الأول والثالث يشتركان في ضرب واحد على وزن (فعلن) أما الثاني والرابع فيشتملان على ضرب واحد على وزن (فعلن) ونشير هنا إلى أن التشكيلات التامة مرتبطة بالبيت التام من الناحية العروضية. أما التشكيلات غير التامة فترتبط بالأبيات المدورة كما نلحس ذلك من خلال هذا النموذج:

«أيا مدموزيل  
رأيتك في الحلم صافية الذهب  
طائشة الشعر كنت أسير وطيفك  
يا حلوتي قد ترأقص في أدمعي مثل فلة» (٢٤)

حيث نجد التفعيلة الأخيرة في البيتين الأول والثاني على وزن (فـ) فكانت بذلك ناقصة لأن البيت بقي وقفة عروضية.

٢- أما فيما يخص البصور التي يوظفها فلنأخذ لا تخرج عن البصور الشعرية المعروفة في شعرنا القديم إلا أن الشاعر يختار منها البصور الصافية ذات التفعيلة الواحدة المتكررة، ولعل بحر المتناثر يحتل الصدارة في نسبة توظيف البصور، يليه المتقارب ثم البصور الأخرى كالرجز مثلاً، والبصور الصافية هي التي يعتمدها الشعر العربي الحديث أما المزوجة فهي قليلة الاستعمال حيث لا يوجد من يغامر في توظيفها باستثناء شاعر السياب.

٣ - العنصر الأخير في دراستنا للوزن هو التفعيلة وقد تعامل الشاعر معها بنوع من التحرر حيث نجد في بعض الأحيان تفاعيل البيت جميعها غير تامة أو قد يأتي بعضها تاماً والبعض الآخر غير تام، كما يتضح لنا ذلك من خلال هذا النموذج:

أسد أنفي بدمي  
وأطرد الذباب عن فمي  
لكنه يعود للسر داب  
من يمتع الذباب أن يمر في فمي  
من يمتع الذباب؟ (٢٥)

حيث نجد تفاعيل البيت الثاني جميعها مزاحفة جاءت على النسق التالي:

فعو فعو فعو فعو فعو.

نحذف سبب خفيف من (فعولن) في كافة تفاعيل هذا البيت وهو الأمر الذي لم يكن معروفاً عند العروضيين القدماء، أما في البيت الأول فإن التفعيلة الأولى أتت ناقصة على وزن (فعو) أما الثانية فتامة على وزن (فعولن) وقد تأتي بعض الأحيان تامة التفاعيل. كما يوضح لنا ذلك هذا المقطع:

أنا الشوق دادة، أنا الحب دادا  
أنا الحزن من يحتويني  
أنا الصديق من يشتريني (٢٦)

حيث نجد الشطر الأول يتألف من أربع تفعيلات من المتقارب (فعولن) تامة ونفس الشيء بالنسبة للشطرين المواليين حيث يضمعان ثلاث تفعيلات تامة.

#### ٤ - الإيقاع الداخلي:

تحدثنا عن عنصري الوزن والقافية ودرهما في تحقيق الإيقاع في النص الشعري، إلا أن هذين العنصرين لا يتفردان بتحقيق ذلك إذ توجد عناصر أخرى تنبع من داخل القصيدة لا من خارجها فقط، توكل لها نفس الوظيفة بالإضافة إلى العنصرين السابقين اللذين يشكلان إيقاعاً جاهزاً.

من هنا تأتي أهمية الإيقاع الداخلي الذي يتحقق انطلاقاً من عناصر أخرى مختلفة، يقول الياس خوري في هذا الصدد: «إذا كان الإيقاع صفة ملازمة لكل عمل شعري، إذ لا يستطيع الشعر أن يقدم نفسه دون إيقاعية لها ثوابتها، فإن الإيقاع ينبع مبدئياً حركة القصيدة، يتشكل بوصفه أحد عناصرها الداخلية، ويضيف قلائد لكل قصيدة إيقاعها أو لكل تجربة شعرية متكاملة إيقاعاتها ويتضح لنا ذلك أن

الإيقاع لا ينبع من التفعيلة أو القافية فقط وإنما أيضاً عبر أشكال أخرى، وإذا عدنا إلى المجموعة فإننا نجد الشاعر يستند إلى مجموعة من هاته العناصر أولها أسلوب التكرار وهذا الأسلوب بالإضافة إلى كونه ظاهرة معنوية - إذ عن طريقه يتم التأكيد على بعض الالفاظ المكررة التي قد تكون مفتاحاً لفهم القصيدة في بعض الأحيان - فإن له دلالة إيقاعية أيضاً، يقول صالح أبو أصابع بأن التكرار (ظاهرة موسيقية عندما تتردد الكلمة أو البيت أو المقطع على شكل اللازمة للموسيقية، أو النغم الأساسي الذي يعاد ليخلق جواً نغمياً ممتعاً) (٢٧) وستتناول التكرار من هذا الجانب ونبدأ ذلك بتكرار الحروف وهذا ما يتضح لنا من خلال هذا النموذج:

«أن يا منزلاً عند باب الحليل  
أن نقول الذي لا نقول  
أن تلذب البراءة فينا ونخسر ينبت ...  
من جذرنا عاصف فوق شط النخيل  
أن يا منزلاً عند باب الحليل» (٢٨)

ويلاحظ هنا كيف لجأ الشاعر إلى تكرار حرف النون الذي ورد أربع عشرة مرة دون الأخذ بعين الاعتبار التكوين في «منزلاً» و«عاصف» ثم حرف اللام الذي تكرر أيضاً أربع عشرة مرة، ويوظف الشاعر كذلك التكرار في هذا النموذج حيث يبرز بشكل إيقاعي:

«كانت مرارة قلبي تسيل .. ضحككت وكانت  
مرارة قلبي تسيل، ضحككت وكانت مرارة  
قلبي تسيل، ضحككت رقصت تعريت  
في حانة رقصت على ضفة النهر مثل السحالي  
رقصت» (٢٩)

وهنا يستخدم الشاعر الكثير من امكانيات الإيقاع في الجملة الشعرية فهناك التكرار الذي يمد الشطر الأول في الأشطر الأخرى التي تليه (وكانت مرارة قلبي تسيل) كما يلجأ إلى قوافٍ تحدث إيقاعاً داخلياً فهناك توازن ترصيعي مقفى بين (ضحككت، رقصت، تعريت) حيث شكلت التاء القافية الداخلية.

والشاعر فوق ذلك كله يلجأ إلى المتوازيات الصوتية تلمس ذلك من خلال هذا النموذج:

«أشرب حزني وحلدي  
أمنح فرحي غيري» (٣٠)

وكما يقول محمد العمري فإن الشعر «لا يوجد في التوازن الخالص ولأن التوازن الخالص هو نفي للإيقاع، كما

## ١ - أهمية الصورة

ظلت الصورة منذ القدم إلى يومنا هذا تحظى بأهمية بالغة حيث يربط النقاد العرب بين الشعر والخيال، وعلى الرغم من أن مصطلح صورة لم يكن معروفاً عندهم إلا أن التشبيه والاستعارة والمجاز - موضوع دراساتهم - هي عناصر يمكن أن ندرجها تحت مصطلح صورة شعرية، وإذا كانت الصورة أيضاً تستخدم أحياناً للزينة والزخرفة ويعني ذلك أنها مرتبطة بالصنعة فإن وجود الصورة لا يمكن اغفاله حتى في الشعر الجاهلي ودليلاً على ذلك قول امرئ القيس:

وليل كموج البحر أرخى سدوله علي بأنواع الهموم ليبيلا

أما عند المحدثين فإن الصورة حظيت باهتمام وتمجيد من طرف الدارسين على اختلاف مناهجهم فهذا «أندريه بريتون» يجدها قائلاً: «إن تشبيه شيئين متباعدين إلى أقصى حد ممكن أو حسب طريقة أخرى، مقابلتهما بشكل مبالغ وأخاذ يظل المهمة الاسمية التي يمكن للشعر أن ينشدها»<sup>(٢٥)</sup> أما عز الدين اسماعيل فيرى أن الصورة الشعرية هي ميدان النشاط للشاعر تبرز فيه موهبته الشعرية<sup>(٢٦)</sup> ونذهب «إزرا باوند» إلى أبعد من ذلك في تمجيد لها، فهو يرى أن ابتكار صورة واحدة طوال حياة بكاملها هو أكثر أهمية من كتابة مؤلفات فنية<sup>(٢٧)</sup> ليست هذه إذن إلا شواهد قليلة من الشواهد التي ترى في الصورة مقوماً أساسياً للشعر.

## ٢ - مصدر شعريتها:

إذا كان قد تأكد لنا فيما سبق أن الصورة الشعرية خاصية أساسية للشعر فإن التساؤل يبقى مطروحا حول مصدر شعريتها.

يرى «جان كوهن» بصدد حديثه عن الاستعارة أن مصدر شاعريتها لا يكمن في كونها علامة لهوس، بل مصدرها هو كونها استعارة أي طريقة للدلالة على محتوى كان بالإمكان التعبير عنه بلفظ مباشرة دون أن يفقده ذلك شيئاً من ذاته<sup>(٢٨)</sup>.

ويتضح أن الباحث عن شعرية الصورة يجدها في أسلوبها البعيد عن التقديرية والمباشرة الذي تعتمد، وليس في الإبعاد المضمونية التي تنعكس فيه على اعتبار أن جميع أشكال الكلام يمكن أن تعبر عن ذلك المضمون والطريقة التي يقصدها جون كوهن هنا في هي كون الاستعارة انزياحاً استبدالياً وهي بذلك تمثل ما يسميه بالتناظر، إلا أن هذا الانزياح لا يكون شعرياً إلا إذا كان محكوماً بقانون جعله مختلفاً عن غير المعقول فإنما كان «ما يعبر عن الكلام هو حرية التأليف، فإن اللغة أداة تواصل يستحيل أن نواصل شيئاً عن طريقها إذا لم يكن الخطاب

أنه ليس موسيقى خالصة. ولا في التقابل الخالص لأنه رياضة ذهنية مجردة» ويضيف «التقابل بين هذين العنصرين هو أحد قاطعيات توليد الإيقاع الشعري<sup>(٢٩)</sup> وفي البيتين أعلاه نقف على توازن وزني بين (أشرب وأمنح وبين حزني وفرحي ووحدي وغيري) وكثاقيل دلالي بينهما (أشرب الحزن وأمنح الفرح) (وبين وحدي وغيري) كما يستعين الشاعر كذلك بمحسّنات أخرى كالطباق في مثل قوله:

«كم ستكون المسافة بين الظلام وبين الشروق»<sup>(٣٠)</sup>

وهنا يدعم التوازن الطرفين (الظلام) و (الشروق) وجود تقابل دلالي بينهما قائم في التضاد، فالطباق هنا الذي يؤدي دوره في إبراز التناقض يلعب أيضاً دوراً إيقاعياً.

أو قد يلجأ الشاعر كذلك إلى استخدام كلمات إيقاعية، نلصق ذلك من خلال قوله.

ومحمت خيولنا والتمت العقبان  
ونقنقت ضفافع المياه في (برلاق) دقت  
«ساعة عتيقة» و«مثلثا مسافرة»<sup>(٣١)</sup>

لجاءت كلمتا «محمت» و «نقنقت» لتؤديا دوراً إيقاعياً نتج عن طبيعتهما.

وكخلاصة لدراسة للمستوى الصوتي نستطيع القول بأن الشاعر استغل أداة هامة من الأدوات التي يقوم الشعر على أساسها وهي الإيقاع وهذا ما يجعلنا ننتقل إلى المستوى الدلالي لمتمسكين من خلال دراسته تناول أداة أخرى، إذ أن العملية الشعرية كما يقول جون كوهن «تجري في مستويي اللغة معاً: المستوى الصوتي والمستوى الدلالي»<sup>(٣٢)</sup>.

## ٢ - المستوى الدلالي

تناولنا في دراستنا للجانب الصوتي عنصر الإيقاع، باعتباره عامية أساسية من دعائم الشعر. إلا أن هذا العنصر رغم أهميته، لا يمكنه بمفرده تحقيق الشعرية، والدليل على ذلك المظهرات النحوية والفلسفية لا يمكن إدراجها في خانة الشعر، إذ ليس لها إلا وجود موسيقي بمعزل عن المقومات الشعرية الأخرى التي تشكل جوهر الشعر.

من هنا فإن دراستنا للجانب الدلالي تهدف إلى البحث عن الخصائص الأخرى التي تكسب النص سمته الشعرية، وسنتناول في هذا الإطار عنصر الصورة الشعرية وهذا لا يعني أن مهام الشعرية ووظائفها تعزى لها وحدها، إذ ليست الصورة إلا أداة من الأدوات الشعرية العديدة الأخرى، إلا أنها ظلت على مر العصور تحظى بالمكانة الأولى من لدن دارسي الشعر.

مفهوماً، ويقدم «جون كوهن» الخطط التي تيسر وفهما الصورة الشعرية كالتالي<sup>(٣١)</sup>.

الدال  
المداول

المداول ٢ الوظيفة

فالمداول الأول يحقق التنافر لأنه لا يؤدي وظيفته داخل السياق إذا أخذنا الكلمة بمعناها الحر في إلا أن الاستعارة تنفي الانزياح القائم لتعديد التركيب انسجامه حين يستبدل معنى المداول الأول، من هنا فإن الاستعارة طريقة في التعبير تقوم بتقديم فكرة معينة شأنها في ذلك شأن جميع الأشكال التعبيرية الأخرى، ونلخص ذلك أيضاً عند «فرانسوا مور» حين يقول إن الصورة طريقة في الكلام... وسمة الصورة هي بالضغط كونها استخداماً سيئاً لكلمة ما لكونها ملتصقة بشيء آخر غير ذلك الذي تدل عليه بالتعيين في العادة<sup>(٣٢)</sup> وهذا ما جعلنا ننقل إلى المحسنات التي يمكن أن ندرجها ضمن مصطلح صورة.

### ٣ - المحسنات التي يمكن أن ندرجها في مصطلح صورة

إذا كان دارسو الصورة قد رأوا في الاستعارة الأداة البارزة وميزوها عن باقي الصور الأخرى لكونها برهنت دون كل الصور البلاغية الأخرى القديمة عن كونها توفر عطاء لأجل ادراجها ضمن رؤية بنيامية جديدة للغة الرؤيوية الخاصة بالشعر الحديث<sup>(٣٣)</sup> فإننا لا يمكن أن ننكر وجود محسنات أخرى تسمى صوراً كالتشبيه والكناية والمجاز المرسل، ويحدد «فرانسوا مور» تلك المحسنات قائلًا «بنيهي أن تعد المحسنات التي يمكن تسميتها صوراً. نستطيع أن نميز تلك التي تقوم على علاقة المشابهة بين الطرفين - التشبيه والاستعارة - والتشثيل والرمز - وتلك التي تجمع بين الطرفين علاقة المجاورة، الكناية والمجاز المرسل»<sup>(٣٤)</sup>.

### ٤ - الصور المبكرة والصور الحديثة

إذا كانت الصور تحقق انزياحاً على مستوى السياق فإن ذلك لا يكفي لانتاج صورة إلى الصورة الميتة مثلاً لا يمكن أن تحقق ذلك لكونها عبارة بلفت حد الاندراج في المعجم بطريقة لم يعد التعرف عليها وارداً وبطريقة أصبحت معها بمثابة لفظة حقيقية<sup>(٣٥)</sup> وهذا يعني أن هاته الصور لم تعد تثيرنا من كثرة استعمالها ومفهوم الصورة الميتة كما يرى ذلك عبيد الله راجع يدخل ضمن الاستعارة القريبة والبعيدة هو المجال الابتكاري الاستعمالي<sup>(٣٦)</sup> فالأصالة والابتكار إذن من شروط خلق الصورة الشعرية إلا أن ستيفن أولمان يرى أنه إذا كانت قمة الصورة التعبيرية قد ذهبت بكترة التكرار أو إذا ما استحالت تعبيراً جامداً أو كليشيهياً، وجب تجديده

شبابها لكي تصبح جديدة وحية وأحياناً يكفي السياق وحده للفت قوة جديدة في صورة ذائلة<sup>(٣٧)</sup> ولذا كانت الوردية لا تحظى كثيراً بأهمية من طرف دارسي الشعر فإنه لا ينبغي أن نختار للدراسة الصورة الفريدة فقط كما يرى ذلك فرانسوا مور حين يقول «... فإنه يكون أيضاً مجانباً للصواب الوقوع في الخطأ الناتج عن الصرامة المفرطة التي لاتقبل من الصور إلا ما كان مطلقاً التفرّد والجدة ويضيف قائلًا إنه ينبغي وكيفي كما يقول ستيفن أولمان «للصورة أن تتوافر على نضارة معينة»<sup>(٣٨)</sup>.

### ٥ - وظيفة الصورة الشعرية

إذا كنا في كلامنا العادي نريد إيصال فكرة معينة دون أن نقصد إحداث تأثير ما فإن الصورة الشعرية على عكس ذلك طريقة في الكلام تسعى من خلالها للتعبير عن الأفكار والانفعالات عن طريق الإيحاء قصد التأثير. فالشعر إذن لا يعنى بدلالة المطابقة لأن المداول الأول للكلمة الاستعارية مثلاً لا يمكنه تحقيق ذلك لأنه انزياح من اللغة، وتبقى «الدلالة الإيحائية» في المستوى الثاني، أي حين تستبدل معنى المداول الأول ونفسي الانزياح القائم، ويعبر جون كوهن عن ذلك قائلًا: ينبغي أن يفهم بوضوح أن دلالة المطابقة ولدلالة الإيحاء نفس المرجع ولا تتعارضان إلا على المستوى النفسي فدلالة المطابقة تشير إلى الاستجابة العقلية ودلالة الإيحاء تشير إلى الاستجابة العاطفية مصافيتين في عبارتين مختلفتين عن نفس الشيء<sup>(٣٩)</sup> فالصورة إذن كباقي الأشكال التعبيرية الأخرى لها محتوى معين إلا أنها تسعى إلى تحقيق أثر معين لدى المتلقي لا يمكن أن تحققها اللغة التقريرية المباشرة كاللغة العلمية مثلاً.

### ٦ - الصورة والسياق

إذا كانت الصورة جزءاً من التجربة وبنیان القصيدة، فإن دراستنا بمعزل عن السياق الذي وردت فيه يبدو أمراً مستحيلًا إذ ليست الصورة زخرفاً زائداً بل تؤدي ما تؤديه الصور الأخرى في القصيدة، فالسياق إذن هو الذي يمكننا من معرفة ما إذا كانت الصورة أصلياً أم لا، فإذا كان عدم الانسجام بين الطرفين لا يبره مقتضيات السياق، فإننا سنحصل على صورة غير متناسبة<sup>(٤٠)</sup> والسياق فوق هذا هو الذي يمكننا من ضبط الصلة المختارة بالقصد حين نعلم كلمة استعارية ما، كما يمكنه أن يبعد لنا ما نفهمه من الصورة الشعرية، ومن ضبط الكلمة الغريبة عن السياق، وكما يقول ستيفن أولمان «أن الدور الذي تلعبه الصورة في بناء العمل الأدبي لا يمكن أن يتوضح إلا إذا درسنا الصور» في وظيفتها ضمن خطلية المجموع يعني في سياق العمل في كليته<sup>(٤١)</sup>.

انطلاقاً من هذا التقديم الذي حاولنا فيه إضاءة بعض الجوانب المتعلقة بالصورة الشعرية فلننا سنحاول تناول بعض النماذج بالتحليل محاولين للكشف عن المعاني التي تعبر عنها والأساليب التي بنيت على أساسها.

#### النموذج الأول :

«ومن أين في الصحراء سنأتي لكل الأحبة...  
بالماء والرمل كل القبور هنا تطلب الماء والرمل...  
كل القبور هنا تشتهي ذرة من تراب النخيل...  
ويافا وتشتااق أن يرحد القبر من ...  
هذه المدن الساكنة» (١)

نقف في هذه الأبيات على مجموعة من الصور أولها (القبور هنا تشتهي) (والقبور هنا تطلب) (وتشتااق) وهي هنا استعارات في الأفعال جاءت غريبة عن السياق، مما جعلنا أسام تنافر حيث إنها -أي الأفعال- تتطلب فاعلاً يكون إنساناً وحياء، مما اكسب القبور صفة إنسانية حيث شخصت ومثلت أنزايها عن الكلام العادي ينبغي تفهيمه لتعريف للتركيب انسجامه حتى لا يبقى كلاماً لا معنى له وتنفق اللغة مصداقيتها باعتبارها أداة تواصل ومن هنا فإن من الأفعال المستعارة لا يمثل إلا أداة لدلول أول يتطلب مدلولاً ثانياً ويمكن عرض الصورة على الشكل التالي :

الدال	عرض الانزياح المدلول (١)	نفي الانزياح المدلول (٢)
تطلب تشتهي تشتااق	تطلب تشتهي تشتااق	الافتقار إلى الشيء

فإذا اكتفينا بالمدلول الأول فإن التركيب سيبدو متنافراً، ذلك أننا أمام تعبير منحرف يجعلنا لا نتصور أفعالاً إنسانية تصدر عما هو غير إنساني أما حين ننقل إلى المستوى الثاني فإن التركيب يتغير إلا أن هذا التغير لا يتم إلا لأن بين المدلول الأول والثاني علاقة أساسية هي (نقص في شيء ما) فالقبور يفتقد الماء والرمل وتراب النخيل. ولا تدل هاته الأفعال فقط عن النقص بل يمكن أن تمدنا بمجموعة إجماعات : يمكنها أن توحى بالعربة (تشتااق) أو الحزن (تشتهي) أو الضياع (تطلب الماء والرمل) وفي تشخيص الشاعر للقبور إيجاباً باعتبار الشهداء أحياء وليسوا أمواتاً كما أن الفعل المستعار هنا أتى في المرتبة الثانية بعد الفاعل مما أحدث أنزايها على المستوى التركيبي بحيث يكون الفعل في الجملة العربية صاحب الصدارة يأتي بعده الفاعل ثم المفعول

يجعلنا نقول إن الشاعر أراد التركيز على القبور بدل الفعل الذي تقوم به ، وإذا ما حاولنا أن نعيد الصورة إلى كلام عادي فإن الشاعر أحس بالمرارة الناتجة عن ضياع الجنث وسط الصحاري بدون رعاية وتعتل لو أنها دفنت في الوطن بدلاً من أرض النقي.

#### النموذج الثاني:

«فقد قتلك أمام العيون وقالوا بأن الحريق  
يذيب الحديد وتصفر منه العروق  
لقد كذبوا أنها النار حزن توهج من وردة...  
فانطفت في انتظار الشروق» (٢)

في هذا النموذج نصادف من الصور منها ما ترتبط الكلمة بالشعر الذي تشير إليه بعلاقة المجاورة، أو بعلاقة المشابهة، الأولى تتمثل في كلمات «العيون» والعروق فهما كلمتان مجازيتان : المجاز المرسل حيث ذكر الشاعر الجزء وأراد به الكل ويمكن أن نمثل لذلك بالرسم التالي:

الدال	المدلول الأول	المدلول الثاني
«العيون»	«العيون»	الناس
«العروق»	«العروق»	

فالمصورتان هنا قائمتان على المجاز المرسل، حيث ذكر الشاعر جزءاً من أجزاء الجسم وحقق بذلك التناظر إذ لا يمكن أن نتصور مثلاً أن الأثر الذي يخلفه القتل تنعكس آثاره فقط على العروق، لكن هذا التناظر لم يكن سوى الطريق الوحيد الذي يؤدي إلى الدلالة المقصودة بطريقة شعرية حقا إذ لا مجال لهذه الطريقة داخل الكتابة النثرية العادية التي تتميز بشفافيتها وقابليتها لتبليغ المعنى بعيداً عن أي انزياح عما هو غير منطقي إلا أن كلمة عيون «عروق» رغم كونها تدل على الإنسان فإنها مع ذلك تظل مشحونة بعدة معانٍ إيجابية كأن نقول إن العيون هي الحاسة الأولى التي تنقل بها العالم الخارجي وتظهر عليها ملامح الحزن والخوف والفرح، أما العروق فهي العنصر الذي تظهر عليه حالة الخوف حين يفقد من الدم، وإذا كانت هاتان الصورتان قائمتين على المجاز المرسل فإن الصور التالية بنماها الشاعر على أساس الاستعارة والكتابة ويمكن تحليلها بالرسم التالي:

الدال	عرض الانزياح المدلول (١)	نفي الانزياح المدلول (٢)
تصفر منه العروق	تصفر منه العروق	يثير الخوف
الحريق يذيب الحديد	الحريق يذيب الحديد	اضماف الشيء القوي



فالصورة الأولى قائمة على الاستعارة الفعلية وهي استعارة غياب حيث لم يظهر سوى الشيء الدال (أو المدلول الأول) وغاب الثاني وهي بالتالي صورة لأنها غريبة عن السياق إذا أخذناها بمعناها المعجمي المتعارف عليه إلا أن الاستعارة هنا جاءت لنفي الانزياح حين عوضت الفعل (تصغر) بآثار الخوف ، والخاصية التي تجمعها هي كون المدلول الأول ينتمي إلى المدلول الثاني بحيث إن اصفرار العروق أثر من آثار الخوف أما «يذيب الحديد» فهي عبارة عن كناية جاءت كمناصفة هنا إذ أن الحريق من خصائصه أن يذيب الحديد لكن ما الحاجة إلى اندماجه هنا؟ فهو يبدو غريباً إذن عن السياق وبذلك شكل انزياحاً عن الكلام العادي الذي يحترم قواعد الكلام، إلا أننا بفضل المدلول الثاني نفك ذلك التناقض حين نعتبر عبارة «الحريق يذيب الحديد» كناية عن اضعاف الشيء القوي وهي الصفة المشتركة بين المدلولين الأول والثاني إذا اعتبرنا الحديد جسمًا صلباً وعندها فإن النار تضعفه كذلك فإن للحريق درجات القوة، فليس كل حريق يقاوم على فعل (الانذابة) ويمكن انطلاقاً من السياق أن توحى هاتان الصورتان بمجموعة من الإيهامات فالقتل تم أمام الناس ومن خلاله أراد الإعداء قتل وإثارة الخوف واليأس في النفوس لكي لا تواصل طريقها في سبيل التحرر والكرامة ، أما إذا انتقلنا إلى الصور الأخرى فإننا نجدهما مترابطة فيما حيث شكلته مجموعة الصور الأولى هي (النار حزن) استعارة حضوره إذ أن الطرفين حاضران، فاستند الحزن إلى النار معاً جعلنا أمام تطابق بين شيء مادي (النار) وشيء معنوي (الحزن) جعل طري للصورة متبايعين، فما الخاصية التي يشتركان فيها؟ إننا نستطيع القول إن المدلول الثاني أثر من آثار المدلول الأول النار، فصور الشاعر الأثر الذي يحدثه الشيء بدل الشيء نفسه أي النار أو القتل، أما الثانية فهي مجسدة في استعارة اسمية هي (الوردة) بحيث إن هذه الكلمة لا تشير إلى ذلك النبات الجميل إلا في المستوى الأول أي حين تكفي بالمعنى المعجمي للكلمة وكانت بالتالي غريبة عن السياق أي أنه لا يستدعيها، أما إذا انتقلنا إلى المستوى الثاني أي الاستعارة فإن معادل الوردة المعجمي لا يعود قائماً حين نستبدله بمعنى آخر ولكي يتضح ذلك نعرض الصورة على الشكل التالي:

الدال	المدلول الأول	المدلول الثاني
الوردة	الوردة بمعناها المعجمي	«فتاة»

ونلاحظ كيف تم الانتقال من المدلول الأول إلى الثاني، فتعيد للتركيب انسجامه، إلا أن هذا الانتقال ليس مجانيًا، إذ

توجد بين الوردة والشابة خاصية مشتركة، فالعلاقة هنا هي المشابهة مما جعلنا نقف أمام الاستعارة، ويمكن القول أن تلك الخاصية هي الشباب والفتاة والجمال وغيرها من الخصائص على اعتبار أن الورد تزهر في فصل الربيع وهذا الفصل درج الناس على إعطائه دلالة الشباب فتقول: ربيع العمر ونعني بذلك الشباب كما تقول خريف العمر ونعني بذلك الشيخوخة ، ويمكن أن توحى كذلك بالبراءة، إلا أننا لن نصل بعد إلى ما يجمعها إلا إذا أضفنا دراسة باقي الصور الجزئية في هذه الصورة المركبة فنقف على استعارة فعلية تمثلت في فعل (انطفئت) الذي لا يدل على المعنى المعجمي أي الانطفاء فتم الجمع بين شيئين، أي شيء قابل للقيام بذلك الفعل (الوردة) وشيء يقوم به فعلاً كالنار مثلاً، ويمكن فك هذا الانزياح حين نعوض كلمة «انطفئت» بكلمة تجمعت أو انكشبت ، وهذه الكلمات تجمعها بكلمة انطفئت خاصية مشتركة وهي التوقف عن الحركة والركون عن فعل ما، ومن هنا نضيف خاصية أخرى تشترك فيها الوردة مع الشابة الشهيدة هي التوقف عن الحركة الناتجة عن الحزن بالنسبة للشابة وللليل بالنسبة للوردة، إلا أن هذا التوقف ليس أبدياً إذ أن الشاعر يفتح الصورة المركبة بصورة جزئية أخرى هي «الشروق» وهي استعارة اسمية غاب فيها طرف من طرفيها وأبقى الشاعر على طرف واحد هو النال لمدلول أول هو تلك الظاهرة الطبيعية «الشروق» إلا إذا توقفتنا عند هذا المدلول فلأننا لن نقف إلا أمام تناقض ينبغي تحويله إلى تلاؤم.

فتقول هو الفرح أي إعادة الحياة لمركبتها ، على اعتبار أن الشروق رمز الحركة في حين أن الليل وإن كان يدل أحياناً على جوانب إيجابية إلا أنه هنا رمز الصمت وانعدام الحركة، ومن هنا نضيف خاصية أخرى يمكن أن تشترك فيها الوردة مع الشهيدة فإن كانت الأولى قد انعدمت فيها الحركة أثناء الليل والشابة كذلك حين استشهد فإن الشروق هو رمز إعادة الحركة لهما معاً. ومن هنا أمكننا القول أن الشاعر يرفض أن يسند الموت والنهاية للشهيدة حيث يعتبرهم أحياء، نخلص إذن من دراستنا لهذا النموذج الذي يشكل صورة مركبة أن الصور التي شكلته عبرت عن معان على طري تفيض، حيث استنتجنا من خلال الصور الأولى أنها تعبير عن رأي الإعداء الذين يعتبرون القتل بمثابة النهاية وحافز على الخوف واليأس وقتل العزيمة، أما الصور الأخرى فلأننا انتظرنا منها عكس ذلك حين جاءت بعد عبارة «لقد كتبوا» إنماء التي مهدت لما ستفهمه فيما بعد فجاءت الصور الأخرى لتقول إن القتل يثير الحزن لكنه أيضاً حافز على الصمود (الشروق) أو النظرة إلى المستقبل

نظرة أمل إذ (لا بد ليل أن ينجلي).

وبذلك صارت هاته الصورة جزءا من بنيان القصيدة ككل حين أدته وظيفة أسندت لها ولم تكن بالتالي مجردة زخرفية زائدة أو أنها سعت لتكون جميلة فحسب.

### النموذج الثالث :

«يا نساء القبيلة أرضعن أطفالكن أناشيد  
عن سالف العهد عن أنهر الذبح عن رمل  
صحرأتهم حين ذروا الرماذ بتلك  
العيون الجميلة»<sup>(٥٢)</sup>

فالصورة هنا متمثلة في التركيب التالي (يا نساء القبيلة أرضعن أطفالكن أناشيد) وأساس التناظر هنا هو كون فعل (أرضعن) لا يمكن أن يكون له مفعول به سوى الحليب وفاعل هو المرأة، أما هنا فالمفعول به هو أناشيد مما أحدث خطأ في الأسلوب إلا أن هذا الخطأ ممكن التصحيح حتى يبقى مختلفا عن غير المفعول، ومن هنا فإن الصورة في استعارة فعلية يمكن أن تعرضها على الشكل التالي :

دال	أرضعن	عروض الانزياح	ثاني الانزياح
		الدلول الأول	الدلول الثاني
أرضعن	أرضعن غير منسجمة مع السياق	أرضعن	لقرّ

فالانتقال من فعل أرضعن الى فعل لقرّ تم انطلاقا من الخاصية المشتركة بينهما وهي : الامداد بالشيء وبفضله أمكننا أن نعيد للكلام انسجامه إلا أن كلمة أرضعن تظل مع ذلك مشحونة بظلال من المعاني والايحاءات جعلت الشاعر يفضل وضعها بدل فعل لقرّ فالرضاعة هي أول غذاء يتلقاه الطفل وبه يقوى على مواصلة الحياة فيه، من هنا يمكن القول أن الشاعر أراد بفعل أرضعن أن تقوم النساء بتلقين الأطفال للآلام التي مرت بآبائهم لمواصلة الطريق التجردية والثأر لذويهم وما يركزي ذلك أن مصطلح القبيلة مصطلح «جاهلي» حيث الارتباط الوثيق بين أفرادها والثأر لمن يمس منها، وتشر هنا الى أن الشاعر يستعمل بالاضافة الى كلمة قبيلة وكلمات من التراث العربي كالسيف والخيل والنوق والقوافل السخ، وبالإضافة الى الانزياح الذي تحقق على المستوى الدلالي فإنه أيضا تحقق على المستوى التركيبي حيث ترك فعل (أرضعن) الصدارة للفاعل النساء ولعل الشاعر بذلك أراد التركيز على النساء باعتبار المرأة أول مدرسة يمكن أن يتعلم الطفل منها الشيء الكثير، ويمكن في الأخير أن تخرج من هذه الصورة معان عديدة كالأمل في أطفال المستقبل وشبابه والرجبة في الثأر للشهداء.

### النموذج الرابع:

«يا نساء الحنين  
يا نساء التمزق قبل الوصول الى النهر  
كان لنا فتية من كروم الخليل  
حزبهم من حفيف الشجر  
موتهم يزرع الأرض خصبا لجبل»<sup>(٥٣)</sup>

فالصورة في البيت متمثلة في فعل «يذرع» الذي يبدو غريبا عن السياق إذ أنه يتطلب فاعلا كالفلاح مثلا أما هنا فإن الفاعل هو «موتهم» مما أحدث تناقرا في التركيب إلا أن الاستعارة تحولت الى تلازم حين نبحت عن مدلول ثان للمدلول الأول يذرع ولا بقي الكلام منحرفا لا وظيفة له حيث لا يمكن قبول تشخيص الموت بإسناد أفعال إنسانية إليه ومن هنا فإن فعل يذرع ما هو إلا مدلول أول لمدلول ثان هو - انطلاقا من السياق - تحفيز على مواصلة النضال من أجل العودة الى الوطن ومما يؤكد ذلك وجود كلمة حنين تمزق، والثأر للشهداء، ويمكن القول أن هاته الصورة مرتبطة بالصورة التي قدمنا في النموذج الثالث حين جاءت لتأكيد ما جاءت به الأولى وإضافة الى الخاصية التي يشترك فيها فعل يذرع ويحفز فإن الفعل الأول يوحى بالخصب والنماء والخضرة وهي كلها أشياء يمكن أن نقول عنها أنها نظرة أمل الى المستقبل.

فرغم ما يخلفه الأعداء من كلام فإن مصرعهم هو السزوال في النهاية وإذا كان الفعل قد حقق انزياحا عن المستوى الدلالي فإنه أيضا حققه على المستوى التركيبي حيث قدم الفاعل وآخر الفعل ولعل في ذلك قصدا كان يكون الشاعر أراد بذلك التركيز على عنصر الموت مثلا.

### النموذج الخامس

«فانقلعي عني سأعود الى بلدي  
فهناك الحب تلوح ببيضاء ونار طاهرة... وساء زرقاء  
وهناك الحب الأخضر أقوى من كل الأشياء»<sup>(٥٤)</sup>.

نقف في هذا النموذج على صور قائمة على التشبيه (الحب تلوح ببيضاء ونار طاهرة وساء زرقاء) وهو تشبيه ضمني حيث اقترن الطرفان دون أن تدل على وجود التشبيه أية أدلة، إننا إذا تأملنا التشبيه به هنا المتمثل في التلوح البيضاء والنار الطاهرة والساء الزرقاء، نجد أن الخاصية المشتركة بينها هو الوضوح على اعتبار أن الثلج لونه أبيض ناصع وكذا الأمر بالنسبة لزرق السماء أما عبارة نار طاهرة فإنها استعارة غياب حيث لم يتم التصريح بالشيء المدلول وبقي الشيء الدال وحده الحاضر وتم التصريح به بواسطة صفة

هي (الطامرة) التي استندت الى النار وهذا ما حقق انزياحا في اللغة التي تسند صفات لأشياء تفتقر بها، ومن هنا فإن صفات (الطامرة) هي دال لدلول أول يتطلب مبدولا ثانيا يمكن القول بأنه الصدق أو الوضوح والقوة وبذلك يدعم ما سبق، فالحب الذي يريده الشاعر هو الحب الصادق القوي والواضح وقد رأى في العود الى وطنه سبيلا لتحقيق ذلك، كما أن الصورة الأخيرة قائمة على الاستعارة جاءت في صفة قدم اسناد لون الى شيء غير ملون والأكثر من ذلك استناده الى شيء غير محسوس وهو (الحب) وتلك الصفة لم تكن هي المقصودة في حد ذاتها بل أراد الشاعر أن يشير بها الى النماء مثلا فالحب عنده ان ينمى الا بالعودة الى وطنه، حيث نجد في القصيدة حديثا عن حب غير صادق يعيشه الشاعر في غربته ويمكن أن نستشف من خلال هذه الصورة حين الشاعر الى وطنه وأحبابه وما يؤكد ذلك أن الشاعر ختم قصيدته بهاته الصورة التي تصور تطلعاته وأحلامه.

نستطيع القول بعد دراستنا لهذه النماذج أن الصور اعتمدت على التشخيص والتجسيد واسناد ألوان لأشياء غير ملونة إلا أن الأسلوب العاطفي عليها هو أسلوب تشخيص باضفاء صفات وافعال إنسانية على الجامد أو النباتي أو المجرّد.

أما معاني الصور التي أفضحت عنها فقد تنوعت لتبليغ نفس المعاني حيث نجد الخطيب الرابط بينها جميعا إنها تعبير عن واقع مر يعيشه الشاعر يتمثل في النفسي والغربة والتعرض للقتل والاستشهاد والتشرد والحنين وغيرها من المعاني التي تصور ذلك الواقع، إلا أن الشاعر يتقطع مع ذلك الى المستقبل بنظرة أمل ومحاولة لتجاوز ذلك الواقع ويتجلى باستدعاء معان كالصمود والايامن بالعودة الى أرض الوطن حيث لمسنا أن الصور موضوع دراستنا. تصور الشيم ونقيضه في نفس الانسان، أي الواقع كما هو والواقع الذي يريده الشاعر.

## خلاصة :

في ختام دراستنا هذه يمكن الخروج بمجموعة من الاستنتاجات العامة هي كالآتي

- ١ - إن الشعر الذي درسناه يتعد عن التقريرية والمباشرة إلا أنه ليس مجرد زخرفة فنية وليس عملا جماليا مجردا ولا تحليقا في فضاء المجرّد والطلق على حساب الواقع والتاريخي واليومي . فالشاعر ظل ملتصقا بواقع شعبي اشرد في المنافي والمخيمات وينضالاته من أجل التحرر.
- ٢ - إذا انطلاقنا من فكرة كون الشعر أبديا يعتمد على مقومات تجعل منه شعرا هي التي حصرناها سابقا في

الايقاع والصورة فإن هذا الشعر لم يغفل هذين المقيمين ومن هنا قلنا اعتباره (شعرا كاملا).

- ٣ - إنه نموذج لتطور الحركة الشعرية الحديثة إذ ينتقل الشاعر بالقصيدة من البيت ذي الشطرين المتساويين الى التقيلة المتحررة ضمن أسطر متفاوتة الطول والقصر.
- ٤ - كما أن الشاعر تحرر من سلطة القافية الموحدة إذ لجأ الى أنواع عديدة منها، تتداخل فيما بينها في قصيدة واحدة مثل القوافي الموحدة والمتناوبة أو المقطعية أو المرسلة وهو بذلك نموذج للتحويلات التي أصابت هذا العنصر لدى الشعراء الحديثين.

٥ - أما فيما يخص البصور الشعرية، فقد وظف الشاعر البصور الصافية التي تعتمد على تقيلة واحدة متكررة تشكل أساس الوزن في القصيدة الحديثة، ولعل أكثر البصور استعمالا لدى الشاعر، التقارب والمتدارك والرجز.

٦ - كما لجأ الشاعر كذلك الى تجريب أسلوب التدوير، حيث نقترح بين الفينة والأخرى على أبيات مدورة تشكل مجتمعة جملة شعرية بدل البيت الشعري الواحد.

٧ - وفيما يخص الصور الشعرية فقد لجأ إليها الشاعر ليعتمد عن الأسلوب التقريري المباشر بغية إيصال التأسلات الشعرية عن طريق الإيحاء وقد عدد الشاعر الأساليب التي بينت بما في تلك الصور مثل المجازات والاستعارات والكنايات والتشبيهات.

٨ - أما عن معجم الشاعر الخاص فيستقي مادته من التراث العربي القديم بصفة عامة وإن كان يقيم بين الفينة والأخرى بعض المفردات الغربية.

٩ - لجأ الشاعر الى (الكناية) و (التاريخ) و(الأسطورة) بتحويل (اليومي) الى مادة شعرية. وبالتالي حقق (الحدثات) والمقامات الانسانية) دون أن يتورط في (شعارات) للحدثات (شعارات) المقاومة.

## ببوغرافيا المصادر والمراجع

### المصدر

- عز الدين المناصرة : قمر جرش كان جزينا (مجموعة شعرية دار ابن خلدون ، بيروت طبعة أول ١٩٧٤ انظر كذلك الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٩٤ وهي النسخة التي يعترف الشاعر بأنه أشرف على طباعتها.

### المراجع

- أبر اصبح صالح : الحركة الشعرية الفلسطينية للحظة منذ ٤٨ إلى ٧٥ دراسة نقدية المؤسسة العربية للدراسات والنشر الطبعة الأولى يناير ١٩٧٩.
- انيس ابراهيم : موسيقى الشعر مكتبة الانجلو المصرية الطبعة الرابعة.
- اسماعيل عز الدين : الشعر العربي المعاصر قصاياها وظواهره الفنية والمعنوية دار العودة دار الثقافة بيروت ط الثالثة ١٩٨٧.
- بارون كزافييه (الفلسفيين شعبا) ترجمة عبد الله سكندر دار الكتاب

- ١٤ - تازك الملاكة: قصايا الشعر المعاصر، ص ١٩٥.
- ١٥ - عز الدين اسماعيل: قصايا الشعر العربي المعاصر قصاياه ومظاهره الفنية والمعنوية مرجع سابق ص ١١٢.
- ١٦ - رؤيته وإيديا وأوستن ودين: نظرية الأدب ترجمة محيي الدين صبيح المؤسسة العربية للدراسات والنشر الطبعة الثالثة ١٩٨٥ ص ١٧٧.
- ١٧ - عز الدين المناصرة: قصيدة كنعان صابر لن يستكثر
- ١٨ - عز الدين المناصرة: قصيدة توقيعات حلل التفتيش.
- ١٩ - نفس: قصيدة قمر جرش كان حزينا.
- ٢٠ - عز الدين المناصرة: قصيدة داما ترقص على شفة النهر.
- ٢١ - عز الدين المناصرة: قصيدة مزيدا من الأناشي.
- ٢٢ - تازك الملاكة: قصايا الشعر المعاصر نفس المرجع السابق ص ٩١.
- ٢٣ - عز الدين المناصرة: قصيدة توقيعات حلل السيدة ميجنا.
- ٢٤ - عز الدين المناصرة: قصيدة داما ترقص على شفة النهر.
- ٢٥ - عز الدين المناصرة: قصيدة توقيعات حلل التفتيش
- ٢٦ - إلياس خوري: دراسة في نقد الشعر دار ابن رشد الطبعة الأولى يناير (كانون الثاني) ١٩٧٩ ص ١٠١.
- ٢٧ - صالح أبو اسحق: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة المرجع السابق ص ٢٣٨.
- ٢٨ - عز الدين المناصرة: قصيدة قمر جرش كان حزينا.
- ٢٩ - عز الدين المناصرة: قصيدة داما ترقص على شفة النهر.
- ٣٠ - عز الدين المناصرة: قصيدة كنعان صابر لن يستكثر.
- ٣١ - محمد العمري: بنية التوازن قراءة في البلاغة العربية، مجلة دراسات أدبية لسانية فاس، ربيع ١٩٨٧ ص ٥.
- ٣٢ - عز الدين المناصرة: قصيدة كم ستكون الساعة !!!
- ٣٣ - عز الدين المناصرة: قصيدة جملة واحدة قالها البحر.
- ٣٤ - كوهن جان: بنية اللغة الشعرية ترجمة محمد السوالي محمد العمري مرجع سابق ص ٥١.
- ٣٥ - أريان ستيفن: الصورة الأدبية للأسئلة المنهجية ترجمة محمد لشكر محمد مشبال مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، فاس العدد ١٩٩٠ ص ٧٩.
- ٣٦ - عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر قصاياه وظواهره الفنية والمعنوية مرجع سابق ص ٢٢٤.
- ٣٧ - عز الدين اسماعيل: الصورة الأدبية بعض الأسئلة المنهجية مرجع سابق ص ٧٧.
- ٣٨ - كوهن جان بنية اللغة الشعرية مرجع سابق ص ٤٠.
- ٣٩ - جان كوهن: بنية اللغة الشعرية مرجع سابق ص ١١٠.
- ٤٠ - فرانسوا مورو: البلاغة للدخل دراسة الصور البيانية ترجمة محمد الوالي وعاطفة جريج منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي الطبعة الأولى فبراير ١٩٨٩ ص ١١.
- ٤١ - فرانسوا مورو: نفس المرجع السابق ص ٨.
- ٤٢ - فرانسوا مورو: نفس المرجع السابق ص ١١.
- ٤٣ - فرانسوا مورو: نفس المرجع السابق ص ٥٨.
- ٤٤ - عبد الله راجح: القصيدة المغربية ودلالة الإيماء تشير إلى الاستجابة العاطفية البشائية الطبعة الأولى ١٩٨٧ ص ١٦.
- ٤٥ - ستيفن أريان: الصورة الأدبية بعض الأسئلة المنهجية مرجع سابق ص ١٠١.
- ٤٦ - فرانسوا مورو: البلاغة للدخل دراسة الصور البيانية مرجع سابق ص ٦٠.
- ٤٧ - جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق ص ١٩٦.
- ٤٨ - أريان ستيفن والصورة الأدبية بعض الأسئلة المنهجية، مرجع سابق ص ١٠٩.
- ٤٩ - نفس ص ١٠٩.
- ٥٠ - عز الدين المناصرة: قصيدة كم ستكون المسافة !!!
- ٥١ - عز الدين المناصرة: قصيدة كم ستكون المسافة !!!
- ٥٢ - عز الدين المناصرة: قصيدة قمر جرش كان حزينا.
- ٥٣ - عز الدين المناصرة: قصيدة قمر جرش كان حزينا.
- ٥٤ - عز الدين المناصرة: قصيدة الصب لوت أخضر.

- بهرت ١ العربية الأولى ١٩٨٧.
- خوري إلياس: (دراسات في الشعر) دار ابن رشد ط ١ الأولى يناير (كانون الثاني) ١٩٧٩.
- السباع محمد بن عبد العزيز: تبسيط علم العروض والقوافي مكتبة الفكر الرائد فاس ط الأولى.
- راجح عبد الله: القصيدة المغربية المعاصرة: بنية الشهادة والاستشهاد منشورات عين ط الأولى ١٩٨٧ البيضاء. انظر (ص ٥٥ - ١٦).
- عصفور جابر: مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي) دار التنوير للطباعة والنشر بيروت ط الثالثة ١٩٨٣.
- كوهن جان: بنية اللغة الشعرية ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري دار توبقال للنشر البيضاء ط الأولى ١٩٨٦.
- تازك الملاكة: (قصايا الشعر المعاصر) دار العلم للملايين - بيروت ط ٦ ابريل ١٩٨٣.
- فرانسوا مورو: البلاغة (الدخل لدراسة الصور البيانية) ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري دار توبقال للنشر البيضاء منشورات الحوار الأدبي والجامعي ط الأولى - فبراير ١٩٨٩.
- ورين استن ويوك روين: (نظرية الأدب) ترجمة محيي الدين صبيح ط ١٩٨٥، ٢.
- لجالات:
- إبراهيم إبراهيم: حقوق الشعب الفلسطيني بين قوة الحق وقوة القوة، مجلة الوحدة الرباط العدد ٢٤٦٦ ص ٦ (ديسمبر يناير) ١٩٨٩ / ١٩٩٠.
- أبرحلازة كريس: نور اللغتي في العملية الإبداعية: مجلة الوحدة الرباط عدد ٨٢/٨٢ ص ٧ يوليو ١٩٩١.
- محمد: بنية التوازن والتقابل قراءة في البلاغة العربية مجلة دراسات أدبية لسانية فاس العدد ١ ربيع ١٩٨٦.
- العمري محمد: تقابل الصور والدلالة في البنية الإيقاعية للشعر المتفصل الدلالي والتقطيع النحوي دراسة في الصورة سيميائية أدبية لسانية فاس العدد ٤ شتاء ١٩٩٠.
- شاكور توري: حوار مع عز الدين المناصرة، مجلة (كل العرب)، باريس عدد ٤٢٥ أكتوبر ١٩٩٠.
- ### الهوامش
- ١ - جابر عصفور: مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي) دار التنوير للطباعة والنشر بيروت الطبعة الثالثة ص ٥٩.
- ٢ - عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر وقصاياه وظواهره الفنية والمعنوية دار العودة بيروت الطبعة الثالثة ١٩٨٧ ص ١٢٤.
- ٣ - تازك الملاكة: قصايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة بندا ط ٢ ١٩٦٥ ص ١٢٥.
- ٤ - جان كوهن: بنية اللغة الشعرية ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري دار توبقال للنشر البيضاء ط ١ ص ١١١.
- ٥ - عز الدين المناصرة: قمر جرش كان حزينا، طبعة أول دار ابن خلدون، بيروت، ١٩٧٤.
- ٦ - محمد العمري: تقابل الصور والدلالة في البنية الإيقاعية للشعر: مجلة دراسات أدبية لسانية، فاس عدد ٤ شتاء ١٩٩٠ ص ٩١.
- ٧ - محمد العمري: تقابل الصور والدلالة في البنية الإيقاعية للشعر نفس المرجع السابق نفس الصفحة.
- ٨ - تازك الملاكة: قصايا الشعر المعاصر دار العلم للملايين بيروت ط ٧ ص ١١٩.
- ٩ - صالح أبو اسحق: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام ١٩٤٨ حتى ١٩٧٥ دراسة نقدية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط ١ يناير ١٩٧٩ ص ٢٨٢.
- ١٠ - عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر قصاياه وظواهره الفنية والمعنوية مرجع سابق ص ١٠٩.
- ١١ - عز الدين المناصرة: قصيدة جملة واحدة قالها البحر لم يستأله.
- ١٢ - محمد بن عبد العزيز السباع، تبسيط علم العروض والقوافي في مكتبة الفكر الرائد فاس ط ١ ص ١٩٥.
- ١٣ - إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر مكتبة الانجلو المصرية ط ٤ ص ٢٢٤.

# مع أومبرتو إيكو

تقديم وترجمة  
عبد الرحمن بوعلي \*



عندما نذكر أومبرتو إيكو Umberto Eco الباحث والكاتب والنقاد الإيطالي المشهور لابد أن نذكر أعماله الأدبية والأكاديمية الهامة التي تنوعت من البحث الأكاديمي العلمي إلى الإبداع الأدبي إلى الكتابات والمقالات الصحفية.. ولا غرو في ذلك فأومبرتو إيكو كاتب متعدد الاهتمامات والاختصاصات، فقد بدأ باحثاً في ميدان الفلسفة وعلم الجمال الذي يعتبر تخصصه الأصلي، ثم ما فتىء أن مال إلى الأبحاث السيميوطيقية التي أسهم فيها إسهاماً كبيراً سجل بها اسمه بين أعلام وأقطاب هذا العلم الجديد، كما أبدع في مجال الرواية فأصدر مجموعة من الروايات طرحت العديد من الأسئلة، إضافة إلى كل هذا يمكن أن يعتبر إيكو واحداً من كتاب المقالات والأعمدة الصحفية. فوق ذلك يعتبر أومبرتو إيكو أحد الأساتذة الجامعيين الذين أسهموا في إلقاء محاضرات وفي نشر بحوث علمية لم يستفد منها المتلقي الإيطالي فحسب، بل امتدت فائدتها إلى المتلقي الأوروبي والأمريكي والأفريقي والآسيوي والعربي، وذلك عن طريق ترجمة أعماله إلى كافة اللغات.

الغائبة La structure absente (١٩٧٣) والعلامة Le sémoiotique (١٩٧٣) و«السيميوطيقا» و«لسانة الفلسفة Sémoiotique et philo, du langage» و«محدود التأويل». Les limites de l'interprétation (١٩٩٠). أما في مجال الرواية فقد نشر روايته الأولى «اسم الورد» Le nom de l'oiseau عام ١٩٨٠ التي قضى في كتابتها خمس عشرة سنة، فحظيت بنجاح عالمي كبير حيث لقيت رواجاً مهماً ووصلت مبيعاتها إلى أكثر من عشرة ملايين نسخة في أنحاء العالم، ونقلها إلى الشاشة المخرج الكبير «جان جاك أنو». وأصدر في فترة لاحقة روايته الثانية «بندول فوكو» La pendule de Foucault، واستغرق فيها ثماني سنوات، كما أصدر رواية «ليلة من اليوم d'avant» الثالثة هي جزيرة اليوم الذي قبل التي كلفته ست سنوات من الكتابة المتواصلة وليس هذا فحسب، بل خصص أومبرتو إيكو اليوميات للأطفال من بينها «قنينة الجنرال» و«رجال الفضاء الثلاثة»..

وقد ولد أومبرتو إيكو بالأسكندرية عام ١٩٣٢، وفي بداية حياته درس الفلسفة فحصل على إجازة في الفلسفة من جامعة تورينو عام ١٩٥٤ عن بحث بعنوان «المشكلة الجمالية عند سان طوماس»، ثم وجه اهتمامه - بعد أن أصبح عام ١٩٦١ استاذاً للجمالية في جامعة تورينو - إلى الشعر الطبيعي والثقافة الجماهيرية، وبعد ذلك تخصص في علم السيميوطيقا Sémiotique والأبحاث المتعلقة بنظريات الأدب ومنذ عام ١٩٧٥ أصبح يشغل كرسي السيميوطيقا بجامعة بولون Bologne التي ساهم فيها بخلق معهد يهتم بشؤون التواصل. وأثناء هذه المسيرة ألف أومبرتو إيكو مجموعة من الأعمال الروائية التي لافتت الانتباه وطرحت الأسئلة ومن أهم مؤلفاته النقدية: «النص المفتوح» (L'oeuvre ouverte) (١٩٦٢). و«البنية

\* شاعر وأستاذ جامعي من المغرب.

ذلك يصبح متعة حقيقية. وحين ينتهي الكتاب لن يبقى إلا الحوارات وهي بالنسبة لي عبارة عن ماتم.

٣- إن إيكو يعطي الكتابية كل جهده، وإن ذلك فقد تستغرق عنده وقتاً طويلاً ويكفي أن نتذكر أنه قضى في كتابة رواياته مدناً زمنية طويلة تتراوح بين ست وثمانين وخمسة عشرة سنة، وهو عندما يجيب عن سؤال حول طول مدة كتابة أي عمل نظري أو روائي يقول: «إنه لا يريد أن يكرر نفس الكتاب. وهو من رواية إلى أخرى يغير البنية والأسلوب. ففي «اسم الورد» رغب في تبني أسلوب كاتب الحوليات من القرون الوسطى وهو أسلوب شبه صحفي، بينما في رواية «جزيرة اليوم» الذي قبله لم يكن يعرف إن كان عليه أن يكلم شخصيته الرئيسية بلغة الباروك (...) وفي نفس الوقت لم يكن يستطيع أن يتبنى أسلوباً معاصراً من ثمة جاءت فكرة الراوي الذي يتحدث بأسلوب الباروك...»

كل هذه المميزات تجعل من أومبرتو إيكو واحداً من الأعلام المشهورين الذين أثروا في الحياة الثقافية وأثروا.. ليس في إيطاليا حيث يعيش هذا الكاتب ويعمل فحسب، بل وفي مختلف البلدان التي وصلت إليها أعماله وأبحاثه. ●



## اسم الورد آليات الكتابة

تزول كلها، بأسماء فقط، ويجب التذكير أيضاً أن «أيلار» كان يستعمل عبارة «ليست هناك وردة» كمثل كي يبرز إلى أي حد تستطيع اللغة أن تتحدث عن الأشياء الزائلة تماماً مثلما تتحدث عن الأشياء غير الموجودة.

بعد هذا، أترك القاريء يستخلص النتائج التي يريد لها، لأنني أعتقد أن الروائي ليس مرغماً على تقديم تأويلات لعمله، وإلا فلا فائدة من كتابة الروايات، ذلك لأن هذه الروايات هي بالأساس آلات لتوليد التأويل غير أن هذا الكلام الجميل الذي يكشف عن براعة مصمم بحاجة لا يمكن تحاشيه، وهو أنه ينبغي أن يكون للرواية عنوان.

ولا شك إذن أن باحثاً في مثل هذا الحجم سوف يؤثر على ما هو منجز على الساحة الثقافية، بل سيكون من خلال أعماله المختلفة ومحاضراته الأكاديمية اتجاهها خاصاً سواء في البحث العلمي أو في الكتابة الإبداعية. وإذا كان من الصعب أن نتعرف - في هذا التقديم الموجز - على خصوصيات كتاباته النظرية والإبداعية كلها نظراً لتشعبها واتساعها فمن الممكن - على الأقل - أن نقول إن أومبرتو إيكو باحث وروائي مثير للأسئلة، وكما سيقدم هو نفسه (في الحوار اللاحق) فإنه يتميز بما يلي:

١- إن إيكو يطرح أسئلة جديدة، فهو عكس الأكاديميين التقليديين، صاحب مقامرات علمية أفضت به إلى طرح نظريات أدبية جديدة وطريفة وذات قيمة علمية كبيرة، وكل هذا انعكس في كتاباته كلها، خاصة في محاولاته في تقديم السيميوطيقا كعلم للآداب، وفي كتابيه القيميين «النص المختوح» L'oeuvre Duverte و«النص الغائب» Le texte absent.

٢- أن إيكو عاشق للكتابة ومغم بها، وله آراء قيمة تتعلق بالكتابة مفهوماً وممارسة. وفي هذا الصدد يقول: «أكتب لأنني أحب أن أكتب. والكتاب هو عشيقه تعيش معكم دون أن يعلم أحد شيئاً. إنه سرهم الصغير. إننا نتكلم في البداية لأننا لا نعرف من أين نبدأ، ونتكلم في الوسط لأننا لا نعرف كيف نجعل الحكاية تتقدم، ولكن

منذ أن كتبت «اسم الورد» توصلت برسائل كثيرة من طرف قراء، معظمهم يسألوني عن البيت الشعري اللاتيني الذي انتهت به الرواية. وأجيبهم دائماً بأنه بيت مأخوذ من كتاب «احتمال العالم» لبرناردو مورليكس، وهو راهب عاش في القرن الثاني عشر، وأدخل عدة تغييرات على موضوع زوال الأشياء (الذي كتب عنه قرنسوا فيون فيما بعد بيته المشهور: «لكن أين تلوج الماضي؟» وأضاف للموضوع الشائع (عظماء الماضي، للذن المشهورة، الأميرات الجميلات، العدم حيث ينتهي كل شيء بالزوال) الفكرة المتمثلة في أننا نحفظ من الأشياء، بالرغم من أنها تزول

اكتشاف قراءة تبدو خاطئة، لكنني أقول إنه مرغى في كل الحالات على أن يلتزم الصمت، فيجب على الآخرين أن يناقشوا تلك القراءة بالاعتماد على النص، وبالنسبة للباقي فإن أغلبية القراء تدفعني إلى اكتشاف تأثيرات في المعنى لم أفكر فيها، لكن ماذا يعني عدم التفكير فيها؟

أثناء قراءتي للمقالات النقدية التي كتبت عن الرواية، ارتفعت سعادة عندما وجدت واحدا منها (المقالات النقدية الأولى كانت لجينفرا بومبياني وللاس جونسافسن) يورد إجابة يقدمها غيوم في نهاية محاكمة التفتيش: «ما الشيء الذي يرعيك أكثر من غيره في الطهارة؟» يسأل إدسو. «الاستعجال» يجيبه غيوم. لقد كنت ولازلت أحب هذين السطرين.

ثم ينهني أحد القراء إلى أن برنار جوي قال في الصفحة الموالية مهيدا مقتصد اللير بالتعذيب: «والدالة لا تتصرف بتسرع مطلقا يعتقد أشباه الحوارين، وعدالة الله أمامها قرون عديدة تحت تصرفها» في الترجمة الفرنسية استعملت كلمتان مختلفتان للتعبير عن التسرع، ولكن في اللغة الإيطالية نعيد كلمة «فرط» (الاستعجال). لقد كان القاريء محقا عندما سألني عن العلاقة التي أردت أن أقيمها بين الاستعجال الذي يخشاه غيوم وغياب الاستعجال الذي يمجده برنار. عندئذ أدركت أن شيئا من مزايا قد حدثت. فالحوار بين إدسو وغيوم لم يكن موجودا في المخطوط، فقد أضفت هذا الحوار الموجز إلى السودة الطباعية أثناء تصحيحها، لقد اضطرت لأسباب تتعلق بجودة الأسلوب إلى أن أدرج ضمن النص مشهدا هاما قبل أن أمكن برنار مرة ثانية من الكلام وطبعيا، حين دفعت غيوم إلى كره الاستعجال (بكثير من اليقين، على أية حال، وهذا ما يجعلني أحب هذه الإجابة)، نسيت تماما أن برنار يتحدث بعد سطور قليلة عن التسرع، وإذا قرأنا من جديد إجابة برنار دون أن أفكر في إجابة غيوم، فإننا نكتشف أنها ليست سوى طريقة في الكلام، فهي تأكيد نتوقعه على لسان أحد القضاة، وجملة جاهزة مثل: «الدالة تتسارع بين الجميع» إلا أن هذا الاستعجال الذي يتحدث عنه برنار يولد عندما نقارن بينه وبين الاستعجال الذي تحدث عنه غيوم، تأثيرا في المعنى، ومن حق القاريء أن يتساءل ما إذا كانا يتحدثان عن الشيء ذاته، أو ما إذا كان كره الاستعجال الذي عبر عنه غيوم لا يختلف عن كره الاستعجال الذي عبر عنه برنار، النص موجود، وهو يحدث تأثيراته الخاصة، وسواء شئنا أو أبينا فإننا نوجد الآن أمام سؤال، أمام إثارة غامضة. أما أنا، فإن تأويل هذا التقابل يربكني كثيرا، مع أنني أفهم أن معني ما (وربما أكثر من ذلك) قد أصبح يختفي هنا.

والعنوان هو، للأسف ومنذ اللحظة التي نضعه فيها، مفتاح تأويلي، وليس باستطاعتنا أن نفلت من الإيحاءات التي يولدنها عنوان «الأحمر والأسود» أو «الحرب والسلام»، فالعناوين التي يختارها القاريء أكثر من غيرها، هي تلك التي تقتصر على اسم البطل الذي يمنح اسمه للكتاب، مثل «دايفد كوبرفيلد» أو «روبينسون كروزوي» ثم إن الاستناد للبطل الذي يمنح اسمه للكتاب يمكن أن يشكل تدخلا مفرطا من قبل المؤلف، إن عنوان «الأب جوروي» يوجه الانتباه إلى شخصية الأب المسن، بينما تسرد هذه الرواية ملحمة راسينيك أو فوتران إلياس كولان أيضا. ربما كان يجب على الكاتب أن يكون نزيها في عدم نزاهته مثل الكسندر دوم مؤلف «الفرسان الثلاثة» التي تروي قصة أربعة فرسان، لكن هذا شيء استثنائي لا يتجرأ عليه المؤلف إلا خطأ.

وفي الواقع، كان لروايتي «اسم الورد» عنوان آخر وهو «دير الهرم»، وقد تخليت عنه لأنه يلح على الحكمة البولييسية فقط، وهكذا يستطيع دون مرر أن يدفع بمشترين غير معشوقين، مولعين بالتاريخ والأحداث إلى الانقراض على كتاب قد يخيب ظنهم، لقد كانت أمنيتي أن أعنون الكتاب: «أدسو دو مله»، وهو عنوان حيادي جدا، إذ أن أدسو هو النهاية صوت القصة، لكن الناشرين في إيطاليا لا يحبون الأسماء الأعلام، فحتي فرمو أي لوسيا قد حور، وبالنسبة للباقي، فإن الأمثلة قليلة جدا: «لومونيرو بوروي»، «دوب» أو «ميتلو»، وهي لا تمثل شيئا بالنسبة لأنواع الأسماء الأخرى «كوزين بيت» و«باري لندن» و«أرمانس» و«توم جوني» التي تجم بها الآداب الأخرى.

لقد خطر على بالي عنوان «اسم الورد» بالصدفة تقريبا. وقد أعجبني لأن الورد رمز مثقل بالذلات، بحيث إنه فقد أو كاد يفقد في النهاية كل دلالة الورد الصوفية ووردة عاشت ما تعيش الورود، حرب الوردتين، الوردية هي وردة هي وردة، الورد - الصليان، شكرا على هذه الوردة الرائعة الحية في جانبها الوردية، لقد تم تضليل القاريء لذلك لا يستطيع أن يختار تأويلا، وحتى إذا قام بهذه القراءات الاسمية الممكنة للبيت النهائي فإنه يصل إليه يكون قد قام باختيارات غريبة، وينبغي للعنوان أن يشوش الأفكار وليس أن يوحدها.

لا شيء يطمئن مؤلف الرواية أكثر من أن يكتشف القراءات التي لم يفكر فيها والتي يوحى له بها القراء، وعندما كتبت كتابا نظرية كان موقفي تجاه القراء من نوع «قضائي» هل فهموا ما كتبت أم لا؟ أقوله أم لا؟ أما في الرواية فالأمر كان مختلفا تماما، لا أقول إن المؤلف غير قادر على

واحدة، ذات ليلة عاصفة في إحدى الغابات، وبعد موته عثر على المخطوطات والتصحيحات والنسخ المختلفة. هذه القصيدة قد تكون القصيدة التي «اشتغل» عليها أكثر من كل ما اشتغل على الأدب الفرنسي!

حين يقول الكاتب (أو الفنان عموما) إنه اشتغل دون تفكير في قواعد التطور الفني، فإنه يريد فقط أن يقول إنه اشتغل دون أن يكون على علم بأنه يعرف القاعدة. إن الطفل يتكلم جيدا لغته الأم، بيد أنه يجهل قواعدها النحوية والصرفية لكن الاختصاصي في النحو والصرف ليس الوحيد الذي يعرف قواعد اللغة، لأن الطفل هو أيضا يعرفها جيدا دون أن يدري أن الاختصاصي في النحو والصرف هو الذي يدري لماذا وكيف يعرف الطفل اللغة.

أن نروي كيف كتبنا عملا أدبيا، لا يعني أن نثبت أننا كتبناه «جيداً» لقد كان إدجار آلن بو يقول «إن تأثير العمل الأدبي شيء ومعرفة تطوره شيء آخر». وعندما يروي لنا كاندنسكي أو كلي كيف يرسمان، فإنهما لا يقولان لنا ما إذا كان أحدهما أفضل من الآخر. وحينما يقول لنا ميخائيل أنجلو: «إن النحت هو تحرير صورة منقوشة في الحجر من اضطهادها» فإنه لا يقول لنا ما إذا كان «بياتا» الفاتيكان أجمل من «بيسانا روندينيسي»، يحدث أن تكون أجمل الصفحات عن عملية تطور الأعمال الأدبية هي تلك التي يكتبها قانون هامشيون يققون تأثيرات محدودة، لكنهم يجهلون التفكير في عملية تطورههم الخاص: فازاري.. هوراسيو غريناو، أرون كويبلاند.

ينبغي على المؤلف أن يموت بعد أن يكتب كيلا يربك المسار الذي يتخذه النص.

يجب على المؤلف ألا يشرح، لكنه يستطيع أن يروي لماذا وكيف كتب. فالدراسات الشعرية، لا تصلح دائما لفهم العمل الأدبي الذي أوحى بتلك الدراسات، لكنها تصلح لفهم الطريقة التي نحل بها هذه المشكلة التقنية التي تتمثل في انتاج العمل الأدبي.

وفي نصه «تكون قصيدة» يروي إدجار آلن بو كيف كتب قصيدة «الغراب». إنه لا يقول كيف ينبغي أن نقرأها، لكنه يذكر المشكلات التي واجهها من أجل تحقيق تأثير شعري، وأعرف التأثير الشعري بأنه ما يبرزه النص من طاقة على توليد قراءات مختلفة باستمرار، دون أن نستنفد أبدا إمكانات هذه القراءات.

إن الكاتب (أو الرسام أو النحات أو المؤلف الموسيقي) يعرف دائما ما ينتجه، وما يكلفه ذلك، ويعرف أنه مرغى على أن يحل مشكلة، وربما تكون المعطيات في البداية غامضة، ومحركة ومعذبة، وهي ليست غالبا أكثر من رغبة أو ذكرى، لكن المشكلة تتحلل فيما بعد على الورق، وذلك بمسألة المادة التي يشتغل عليها الكاتب، وهي مادة تبرز قوانينها الطبيعية الخاصة، لكنها تحمل معها في الوقت ذاته ذكرى الثقافة التي تتضمنها.

وعندما يقول لنا المؤلف أنه كتب تحت تأثير الإلهام، فإنه يكتب، فالعقيدة هي شررون بالمشة من الوحي وثمانون بالمشة من «العرق»، لقد كتب لامارتين عن إحدى قصائده المشهورة التي نسيت عنوانها أنها ولدت دفعة



## سيادة بسات

لكل هن يمكننا حقاً أن نعتبر رولان بارت من بين الكتاب المنسيين جوراً إذا نحن ذهبنا اليوم لزيارة مكتبات نيويورك، فإننا ستجد رغوفا بكاملها مخصصة لكتاباتة فقط، فهي حاضرة في الترجمة وتظهر بإيقاع مستمر، فهناك دراسات وأقية جديدة حول بارت في فرنسا وفيما بعد في إيطاليا كذلك حيث لم ينقطع أبدا نشر نصوص بلسارت لم يسبق لها أن نشرت، فبارت مذكور، ويحتفي بذكره مأسوفا عليه.

فيما سبق قامت مجلة أسبوعية بتحية هيئة هذه الندوة، ملاحظة أنه هكذا تم ذكر كاتب منسي بلا حق. إن وسائل الاعلام مهووسة بعدم الاهتمام بشيء ما، إلا إذا كان بشكل خيرا يمكن أن يشكل شهرة أو صحفا أو إصدارا، لكن، ولعدم توافر الأفضل، يمكن أن يكون إعلانا عن شيء أيضا أو تنكيرا بشخص تم نسيانه، وفي هذه الحالة فالاعلان المثير scoop يرتكز على تذكر ما تركه الآخرون.



إن، هل نستطيع القول إنه وقع له ما كان يجب أن يقع له وهو حي فهو شخصية مجادل فيها (نتذكر سجله مع الاستاذ بيكار، والابيداء الذي تعرض له من السوربون). وحين مات أصبح شخصية مسلما بها وهذا ما لا ينبغي لأحد أن يشككي منه، ذلك أن يصبح شخصية مسلما بها، هي أمنية كل شخص نزيه وشغوف أخذ في الكتابة ولو صفحة واحدة، فضلا عن ذلك عرف بارت من معاصريه نقدا هجائيا لانعا، لقد تالم كثيرا، وكنت منهشدا، لأنه إذا خصص أحد مهواه بكامله للسخرية من لغة كاتب وحتى من لغة أتباعه، فهذا يعني أن المسخور منه قوي، لكن لنذكر كلنا الليونة والرفافة المعذبة لبارت، لقد كان مجروحا من جراء أن يتلوه أحد بأشياء كان يقوم بها بيقين حذر، هكذا كان الرجل ويمكننا أن نقول عنه أي شيء سوى أنه كان منسيا.

لذا، أريد أن أقوم بأي معنى أحس الصحفي، أن بارت جسد المتروك في الطفلة، وسأشرح ذلك بتقسيم المفكرين إلى طعنين اثنين، ولنتقاهم أولا، فالأمر يتعلق هنا بتعيين هدف التسهيل، وليس لنسا أبدا نية وضع تراتبية أو تعارض بين أبيض وأسود، أريد فقط أن أحد طريقتين، كل واحدة منهما مفيدة ومقبولة لتكون لها السيادة. فهناك المعلم الذي يكرس حياته وعمله كنموذج وهناك المعلم الذي يكرس حياته لبناء نماذج نظرية أو تجريبية قابلة للتطبيق.

إن بارت ينتمي إلى النمط الأول بالاكاديمية، فهو لم يقترح أبدا خطاطات تسمح بكتابة مساهمة لمقاطع خطاب عاشق، بل للأعمال الأكثر نموذجية أكاديمية (فكر هنا في س/ز 5/2) وهو لم يقدم نماذج تحليلية (...)

إن كتابا مثل تشومسكي أو كريمارس ينتمون إلى النمط الثاني، ويقترحون نماذج للتحليل، يسلمونها لاتباعهم، ويصوغونها بالطريقة التي تصبح معها قابلة للتطبيق بمعزل عن النبرغ الفردي لمن يطبقها (بالتطبيع يمكن أن يكون هناك تشومسكيون رديئون أو غريمارسيون تافهون مثلما هناك تلاميذ رديئون لا يعرفون سوى جدول الضرب). إن معلمي النمط الثاني يفرضون، سرا على متوالهم، تطبيق أطروحاتهم ربما لتصحيحها وتصنيفها وحتى ترحيلها، أما معلم النمط الأول فيؤمن باتباعهم في الحرية متحدينهم باستمرارية واستحالة «التقليد» الذي لا يمكن الخروج منه (إذا انتجوا شيئا مخالفا لعمل المعلم).

إن العمل مع معلمي النمط الثاني يعني محاولة تطبيق نماذجهم محليا، ويعني تصحيحها بدقة لا نهائية (...). لكن مع النمط الأول نحن دائما بدعة، وسيكون من المستحيل ألا نكون بدعة.

لقد قلت إنني لا أريد أن أشيد تراتبيات، وأكرر ذلك، فهناك معلمون رديئون من النمط الثاني يفرضون بشكل

دوغمائي نماذجهم، ويعنون تلامذتهم من مناقشتها وهناك معلمون رديئون من النمط الأول يطلقون العنان لشطحاتهم الرؤيوية، ويربون أتباعهم على إجلال ما لا يمكن وصفه.

إن للممارسة التواصلية تتطابق والممارسة الفنية، تلك هي خاصية معلمي النمط الأول، وكثيرا ما علمنا بارت أن المعرفة تولد من ممارسة الكتابة، وليس من رسم بياني تجريدي تجري عليه التطبيقات، مع «نظام الموضة» جرب بارت، مرة واحدة على الأقل التفكير بالرسم البياني التجريدي، لكننا نعلم جيدا أنه كان مرغبا على القيام بذلك، تقريبا كرهان، بل وكضرورة أكاديمية.

هذه الخاصية الفنية تسري على كتابات بارت أيضا. وقد مرث سنة قمت أنا وإيزابيلا بيزيني بكتابة مقالة لمجلة «تواصل» حيث اشتغلنا فيها على توضيح أن بارت السيميولوجي كسان موجودا قبل كتابة «عناصر

السيميولوجيا»، وبالضبط في «ميثولوجيات». لكن إذا كان صحيحا أن بارت كان يمارس السيميولوجيا منذ البداية، حتى حين كان يكتب أحاديته، فإنه صحيح أيضا أن بارت كان يمارس الكتابة الإبداعية حين كان يحرق كتيباته المخصصة للطباعة، وهذا شيء عرفناه فيما بعد بالصدفة، واسمحوا لي أن استعيد بعض الذكريات الشخصية، في هذه ظهور «عناصر السيميولوجيا»، مجلة «تواصل» لم يكن في بارت أبدا نشرها في شكل كتاب، كان يعتبرها مسودة ملف خاصة بالملاحظات المتعلقة بحلقائه الدراسية، في ذلك الوقت كانت توجد في إيطاليا مجلة marcatre التي كانت لها الحظوة في أن تكون ضخمة بحيث تسع مقالات طويلة جدا، طليت أذناك من بارت موافقة على ترجمة «عناصر السيميولوجيا» فوافق، لأن الأمر يتعلق بالضبط بنظرها باعتبارها أداة للعمل. (...)

حقق الكتاب النجاح الذي توقعناه، فبعد هذه الواقعة الإيطالية فقط، قرر بارت إعادة نشر النص الفرنسي، مع بعض الاختلافات الطفيفة، ثم فعل نفس الشيء مع «البلاغة القديمة»، لماذا كان بارت يخشى أن يعرض نفسه كنظر ومؤلف كتيبات؟ سأقول بطريقة مغلوطة إنه لم يكن يشعر في البداية أن نصوصه كانت تمرينا لكتابة حقيقية، ذلك أن أثرها كان بالعكس أثر كتابة وبراعة استراتيجية مقننة، كتيبات مغلوطة، ذلك ما كانت، وقد جعلنا بارت نعتقد أنه يعرض علينا سويسر ببرودة، في حين كان يقسب العلاقة السوسوسمية بين السيميولوجية واللسانيات. كان يقول لنا بأنه استمروا مفهوم الإيحاء (الذي يملك قيمة كبيرة في تجربته النقدية) من هلمسليف وذلك ليس صحيحا، فسأنا قراءتم هلمسليف ستجدون أن مفهوم الإيحاء هو أكبر محدودية ومتواضع، فهلمسليف لم يمنح لبارت مفهوم «قوياء» عن السيميوطيقا الإيحائية كسيميوطيقا مضمرة من حيث العبارة، بل منحه

لسانية على فن الطبخ مثلا، وقراءة ما لم يكن قد أنتج لسانيا باعتباره لغة، بإمكاننا أن نناقش بعض التحويلات البارتية للمقولات اللسانية الى انظمة أخرى للعلامات، لكن يجب أن نذكر أن غايته كانت تنبيهنا في كل الأحوال، الى وجود الدلالة حتى في الطبخ، وعلينا البحث عنها بطريقة أو بأخرى، حتى ولو تطلب ذلك منا إعادة صياغة الوسائل والأدوات.

لقد كان بارت يكرر لنا أن السيميولوجي هو الذي حين يتجول في الأزقة يلوح ويشم الدلالة في الوقت الذي يرى فيه الآخرون وقائع وأحداثا (...). إنها بالنسبة لنا الطريقة الوحيدة لفهم مغامراته اليابانية، فلقد وجد بارت نفسه أخيرا أمام حضارة لم يكن يعرف عنها أي شفرة، وفي هذه اللحظة يشغل مهارته لكي يدرك ويقول أن هناك دلالة.

إنه لعب محفوف بالمخاطر، حيث يمشي بارت على شفا حفرة، لقد كان يجهل قواعد هذه اللعبة، ومع ذلك كان يعلم أن شيئا يقال حتى في طريقة صنع علبة (...). وقد كان بارت يبتلع من المخاطر والتناقضات بأشغاله على الحضارة التي — مع الزمن — تحتفل برفض المعنى وتمجد الصمت...

لهذا بد لنا، خصوصا في نصوصه الأخيرة، أن الوضع التقضي للدلالة، ينتمي الى الشعر أو الى الأدب بشكل عام. قلنسنا مبهرين في الأدب على تعيين معنى ما، فنحن نلعب بالمعنى، إن المجاز الشعري يسرل كل قراءته للمباين مع ذلك يستعمل بارت هذا المجاز خصوصا عندما يبين أن الشعر يوجد حتى في الحركات اليومية الأكثر سطحية...

مفهوما «ضعيفا» جدا.. والأمثلة التي يقدمها هلمسليف تخص من بين أمثلة أخرى، مسألة النطق التي يمكن أن توحى بالأصل اللطيفي. ولا يوجد أي شيء من المفهوم «القوي» الذي أعد فيما بعد من لدن بارت والذي عبر قراءة الإيهادات تلمح إمكانية قراءة أثر الايديولوجيا، وذلك مثلما يوزع مجتمع ما، بشكل مقنع، العلامات الأكثر مسالة ظاهريا، ولقد تظاهر بارت بالانكسار، وفي الواقع فقد كان يفصل برعات الكتابة الاستراتيجية...

هذا ما يبين لماذا بد لنا بارت فيما بعد ناكرا لمارييه النظرية، ومرتميا بجراة في أعمال ذات كتابة جلية، وصانحا بذلك الانطباع بأنه تخلص عن اهتماماته كسيميولوجي في الواقع. بقى في وفيا دائما لمهيمته التي لم تكن تركز على بناء نظام سيميولوجي صالح للاستعمال، لكي يقول لنا باستمرار وفي كل خطوة أن هناك من حولنا ما هو سيميولوجي، بمعنى أننا نعيش في السيميوزيس.

إن هذا لرواضح حتى في القراءات الأكثر ديداكتيكية لظاهريا للميثولوجيا، ففني بعض تحليلاته للصورة الفوتوغرافية، يشرح لنا بارت ما تريد قوله هذه الصورة، والحال أن درسه لم يكن يتعلم بقاتنا بما تريد أن تقوله الصورة، بل بما تقوله وفي نادر الأحوال ينتهي بارت (وهو الذي تحدث كثيرا عن الشفرات) الى تجميع قراءته داخل تقنيات نهاية أن درسه السيميولوجي الذي جودل كثيرا، تركن بالاضبط على الإشارة الى أي حدث كيفما كان نوعه في العالم، وتنبهنا الى أنه يدل على شيء ما. وقد كان هذا يغضب كثيرا فلاسفة اللغة أصحاب الفكرين الأنجلو — ساكسوني الذين يتهمونه بتطبيق مقولات



## حوار مع أومبرتو إيكو

— لي صديق حاول أن يترك لهيته تكرر، كانت لهية قبيحة للنظر، وقد انتهى به الامر الى حلقلها لأنه لم يكن يرغب أن يرى رجوله مرمية.

■ مع سولجنستين، ميلر، أوجارسيا ماركيز، تعتبرون أحد الأشخاص النادرين الذين لهم صفة كاتب دولي.

— إذا كان ما قلتموه يعني أن كتيبي مترجمة الى لغات بما فيها الصينية والعربية فإن ذلك صحيح، إلا أنني قد لا أعرف بصراحة لماذا؟

■ لا بد أن لكم وصفا جاهزة في الكتابة؟

أجرت جريدة (لوفينجارو) الفرنسية حوارا مع أومبرتو إيكو تتناول عدة قضايا ثقافية وأدبية وقد نشر هذا الحوار بالصفحة الثقافية التي تحمل عنوان «أساطير حياة» وفيما يلي ترجمة لهذا الحوار:

■ غالبا ما يقال إن للأشخاص المتحمين شيئا ما يخفونه أو يتسترّون عليه، هل هذه الحالة تنطبق عليكم؟

— الشرط الطبيعي للرجل هو أن تكون له لهية، وعندما تخلق لهية فإننا نقوم بإخفاء شيء معين.

■ إجابة سهلة نوعا ما.

- لو كانت عندي هذه الوصفة لكنت قد بعثتها مسبقا بـ ١٠ مليارات من الفرنكات. لتفعل اتبع في حياتي قاعدة دائما وهي لا يئسي أبدا للعمل على أن يصبح الشخص بدرجة عقيد عندما يكون بدرجة رقيب، بحيث لا يجب إهراق المراحل، إنني شخص مثابر، وأنا أعمل بالطبع مثل غني يكتب سطرين كل يوم. وفي كل مرة، كما لو أنني كنت أفلاطون أو هوميرو، إلا أنني لا أدعي ذلك.

■ عندما تكتبون رواية تنجزون رسوما، لماذا؟

- ذات يوم سألني صحفي أن في كتابي يحس الإنسان أن ثمة فضاء، لم أعرف بما أجيبه، فيما بعد فكرت في الأمر، صممت كتابي سجلت على الورق الهيكل الذي يكون «اسم الورقة» مع كل المتاهات أو التقييدات، فأنا أرى الامتعة دائما، وأنجز تصاميم، بل إنني أرى ملامح شخصي.

■ هل تقومون بتجربات؟

- أجل أقوم بذلك مثل شخص مهووس. مثلا عندما أكتب: وعندما توقف القطار خمس دقائق في محطة بواتي، نزل الرجل يشتري جريدة. في هذه الحالة يجب أن أنهب إلى عين المكان إذا كان الأمر ممكنا.

■ هل هذا اللفظ الدقيق هو الذي يصنع تميزكم وتفرديكم؟

- كلا ليس في الأمر ما هو أصيل ومتميز. لقد كان إميل زولا نفسه يفعل ذلك. بالنسبة لي - وهذا صحيح - أدفع إلى أبعاد مدى مسألة الذوق لدي بأن أكون دقيقا. وعندما أكتب أريد أن يكون لدي الإحساس بأنني موجود في وسط عائلي، بالإناسبة لدي حاسوب بإمكانكم مساءلة كيف كانت السماء بمدينة «ديجون» ليلة ١٦/١٥ أبريل ١٣٢٥ ليقدم لكم خريطة السماء. إنه شيء جد عملي. هكذا إذن بإمكانني معرفة موقع القمر في هذه الليلة أو تلك وليس ذلك بارادة، كلا بل بفعل فيما أظن، وهذا مثل ما يفعل هؤلاء الناس الذين يكتبون وأرجلهم في الماء الباردة. لست الوحيد الذي يقوم بشيء من هذا القبيل... الخروج فيسكونتي عندما كان يقوم بتصوير شريط le Guepard كان بحاجة إلى حلي حقيقية داخل القمطر، وهذا بذريعة أن هذا الأمر يساعد الممثل.

■ في المحاضرات التي أقيمتوها في جامعة هارفارد بالولايات المتحدة تحدثتم عن ساحة Saint - Salpêtrie وباستثناء كونكم كنتم تكتبون في هذا المكان، من أين أتاكم الانبهار بهذا الشيء؟

- قرأت وصفا رائعاً لهذه الساحة في كتاب la Bas du K. Huysmans، ثم مؤخرا من أجل تهييء محاضرة أهديت اهتمامي مجددا بهذا الشيء، وفي دراستي لرواية «الفرسان الثلاثة» اكتشفت أن أليكساندر دوما A. Dumas جعل سكن Armis بشارع سيرفاندوني في حين أن الرواية تدور أحداثها في ١٦١٥. فقد رسم سيرفاندوني واجهة الكنيسة بعد قرن من ذلك، وحمل الشارع اسمه بداية من ١٨٠٦.

إذن كان أراميس يسكن شارعاً لم يكن موجوداً، أو لقد بدأت بدراسة المسألة عن قرب فاستقصت أن شارع سيرفاندوني كان يسمى في السابق شارع العقارين، والواقع أنه في هذا الشارع بالتحديد كان يقيم دارتيون. كانت تلك بالنسبة لي طريقة لكي أكتشف تناقضات في حظيرة عالم من التخيل.

■ غالبا ما توصون كرجل من النهضة وفي هذه الأزمات حيث المجتمعات المركبة... لكي نتكلم مثل علماء الاجتماع - تسعون بالفعل أن تكون لكم معرفة شاملة. من بين كل المعارف التي درستكم ما هو الجنس للعربي الذي تفضلونه؟

- لو أنتمى ما عدت أكتب أبداً غير البحوث فإنها قد تكون لها دائما عناصر سرية، ولو أنني ما عدت أبداً أكتب إلا روايات فإنه قد تكون لها دائما عناصر فلسفية.

■ أليست الرواية والبهت جنسين يتعاضدان بشكل سيمى؟

- بالنسبة لي فإنني أتعاضد بشكل جيد مع نفسي، ولست الوحيد في هذه الحالة، ثمة عديد من المنظرين أو الفلاسفة الذين كتبوا روايات جان بول سارتر مثلا.

■ أنتم متأكدون أن سارتر كتب روايات مهمة؟

- إنه حكم تقديري. إننا نجد في التاريخ كل أنواع الأشخاص مثل جوت الذي كتب روايات وقصائد وأيضا بوحا علمية.

■ كنتم جامعيًا مشهودا لكم بالتفوق والتمكن عندما جاءتكم فكرة كتابة رواية. ماذا كان الدافع إلى المحرك؟

- ضعف الذاكرة، كنت قد وصلت إلى عتبة الفهم، كان من الممكن أن أقرر الصعود إلى جبال الهيمالايا، لكنني فضلت كتابة الرواية. عندما كان أبنائي صغارا كنت أقص عليهم حكايات وعندما كبروا لم أعرف البتة لمن أقص هذه الحكايات.

■ مع ذلك قررتم الاستمرار في ممارسة التدريس؟

- إن رغبة ممارسة التدريس هي أن يتم استئزازك كل يوم من طرف أناس يبلغون سنن العشرين. إن الأمر يشبهه أكل اللحم الطري.

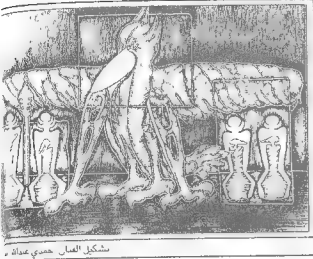
■ تسمسون الحداثة، ومع ذلك لديكم شغف بالأخافاة والمجتمعات المغلفة، أستم في النهاية شخصاً عقلائياً يتكامل داخل اللاعقول؟

- ذات يوم قيل عني إنني فولتير بيزنطي وقد أعجبني هذا الوصف. وأعتقد أنه بالإمكان أن تكون من طبيعة منشككة في نفس الوقت أن تترك العنان للخيال والأخفائية والميتافيزيقا. وربما أشبه هؤلاء الأشخاص الذين يدخلون إلى قلب برميل ليتم الدفع بهم إلى شلالات نياجرا.

■ ملاحظة: الأقاليم الواردة في هذا التقديم والنسبة إلى أومبرتو إيكو مأخوذة من المجلة الفرنسية إكروا L'Esprit - عند دراس ١٩٩٦.

# العرب المحدثون وتراثهم الثقافي الشعبي

عبد الصمد بلكبير \*



مشكيل العلي حمدي عمادة

بالرغم من أن لامة العربية في تراثها الثقافي المكتوب، ناهيك بالشفوي، ما يعتبر رصيذا محترما جدا في العناية بظواهر وابداعات الثقافة أو الثقافات الشعبية... إن بطريق مباشر أو غير مباشر، مثل كتب لحن العامة مثلا، والتي رصدت بكثرتها وتراكمها ظواهر التطور اللغوي في الخطاب اليومي والانشاء الأدبي، وذلك غالبا في اتجاه التقارب والتقريب بين الفصحى والعواميات وثقافاتهما، فقد مر على العرب حين من الدهر توقفوا عن تلك العناية النظرية على سبيل البحث والتأليف، في شروط تاريخية كانت كل عناية من ذلك القبيل ستحتسب طعنا في الفصحى والثقافتا عن الأخطار المحدقة بها، وبالنسبة لخدمة لأغراض السياسة اللغوية الضمنية أو الصريحة للدول والحكومات الإسلامية غير العربية والتي سادت أجزاء من الأمة العربية أو مجملها وكانت تعمل على تسييد لغتها وفي المقدمة منها كانت الدولة التركية العثمانية.

المستشرقين في نفس الميدان والنفس الأهداف، وكان من أبرز نتائج ذلك كتاب «وصف مصر» في ستة وعشرين مجلدا، الكثير من موانعها يتصل برصد وبحث ظواهر الثقافة الشعبية بمصر. ويعتبر من أهم باحثي الحملة وما تلاها المستشرق بيرسيغال الذي وضع «غراماتيق اللغة العامية» والذي يعد من بواكير كتب التقعيد لتلك اللغة وتيسر تعليمها في مدارس الاستشراق الفرنسية وهو أيضا يعتبر من أوائل ما أصدرته المطبعة الفرنسية التي استخدمتها الحملة معها إلى مصر.

ولتر انسحاب الحملة (١٨٠١) أخذ الفرنسيون معهم بعضا ممن تعاملوا معهم من المواطنين الأغراب غالبا، فكانوا من أوائل المهتمين والدارسين لثقافة شعوبهم، وإن حصل ذلك في اتجاه خدمة مصالح الأجنبي طبعاً.

من أوائل هؤلاء كان: إلياس بن بطرس السيوطي (١٧٨٤ - ١٨٢١) أخذ وهو في سن الخامسة عشرة من عمره ليعين مترجما للكتابات العربية بإدارة الحربية

تجددت عناية العرب المحدثين بتراث شعوبهم الشفوي، بارتباط وتلازم مع بروز وتنامي ظاهرة الغزو الاستعماري الحديث، وما سبقه أو تخلله من غزو ذي طبيعة ثقافية مثل الاستشراق والمستشرقون طليعتها. وقد تم ذلك قبيل الغزو الفرنسي لمصر خصوصاً (١٧٩٨) عن طريق بعض اليعتات الفرنسية المختصة في دراسة وتجميع ورصد ظواهر اللغة والثقافة الشعبية العربية. وتحضرنا في هذا الصدد أسماء شهيرة وعديدة لمستشرقين رحالة، ربما كان من أبرزهم أشخاص، ما كان للحملة الفرنسية أن تقع بالشكل الذي وقعت به لولا تهديداتهم على ذلك الصعيد، نذكر من بينهم: سفاري (١٧٧٦) وفولنسي (١٧٨٣-١٧٨٥) وماسبيرو (١٨٨١ - ١٨٨٦) من الفرنسيين، وروز نملار وفلوجل من الألمان وكارلايل وشولتز الأب من الهولنديين... الخ.

ومنذ بداية الحملة وخلالها، فقد اشتغل عشرات

\* أستاذ جامعي من المغرب.

الفرنسية، ثم محاضراً في اللغة العامية بمدرسة اللغات الشرقية الحية بباريس وأثناء ذلك ألف معجماً لغويًا مزدوجاً للغتين العامية العربية والفرنسية.

وبرفقته اشتغل أيضاً زميله في الهجرة والعمل: ميخائيل بن نيقولا الصباغ (١٧٨٤ - ١٨١٦) الذي ألف سنة ١٨١٢ بحثاً حول قواعد اللغة العامية بمصر والشام تحت عنوان الرسالة الثامنة في كلام العامة.

أما ثالثهم فكان: ج. أ. جوب (١٧٩٥) وعائلته، الذي اشتغل بمراكز الدراسات الشرقية الفرنسية وألف كتاب «مزيج من الأدب الشرقي والفرنسي» أورد فيه العديد من الماويل المصرية مترجماً إلى اللغة الفرنسية.

عقب هذا النمط من المستشرقين العرب والذين كانوا عموماً من الأقباط المسيحيين، وقع احتضانهم، إن لم نقل اغتصابهم وهم بعد أضرار، ستبدأ مرحلة جديدة تميزت هذه المرة باستقدام بعض شيوخ الأهرام نفسه إلى أوروبا للاستفادة منهم على صعيد التعليم والترجمة أولاً ثم التأليف لاحقاً فيما كان يهيم الغرب معرفته من تراث شعوبهم الثقافي. من أوائل هؤلاء كان الشيخ محمد مياد الطنطاوي (١٨١٠) وقد شغل منصب استاذ اللغة العربية بمعهد الدراسات الشرقية بسان بطرسبورج لمدة أربعة عشر عاماً (١٨٤٧ - ١٨٦١) وكان من نتائج رحلته تأليفه مؤلفات تتصل بموضوعنا: «الحكايات العامية المصرية» و«بحث في اللغة العامية» وقد نال تقديرًا استثنائيًا من قبل دوائر الاستعراق، ثم «أحسن النخب في معرفة لسان العرب» وبه مختارات من الموال المصري.

وهناك من بين الباحثين العرب الرواد في هذا الميدان من لم يقعوا في الغرب، غير أنهم استكتبوا من طرفه وذلك من خلال الاستدعاء والخصور إلى مؤتمرات الاستعراق ذكر منهم خاصة: الاستاذ محمد عمر الباجوري الذي قدم بحثاً في موضوع «أمثال المتكلمين من عوام المصريين إلى المؤتمر العلمي الثامن بالسويد سنة (١٨٣٩)، والباحث الشهير: حفني ناصف، والذي قدم من جهته إلى مؤتمر العلوم الشرقية ببغينا سنة (١٨٨٥) بحثاً بعنوان «مميزات لغة العرب، وتخرج ما يمكن من اللغات العامية عليها».

وحتى هذه المرحلة، فمن الواضح أن بحوث العرب الرواد، لم تكن خالصة لوجه الثقافة الشعبية ممثلة أساساً في لغتها، فبالنسبة للأوائل كان الهم تقديم خدمة في إطار عمل وطني ماجور للأجنبي، وبالنسبة للآخرين فإن هم الفصحى في الغالب، ومقارنة العامية بها، هو الأوك والأهم في أبحاثهم.

إن ما يمكن اعتباره مرحلة التأسيس الحقيقية للاهتمام والبحث في هذا الحقل بالنسبة لعرب الحديث سيبدأ بالذات مع البهات البارز الأستاذ أحمد تيمور باشا (١٨٧١ - ١٩٣٠) وهو الذي وضع جملة من التأليف في الأدب العامية، لم يقدر لأغلبها الصدور سوى لاحقاً وبعد وفاته من قبل لجنة مختصة. ونذكر من بين أهمها كتاب: «الأمثال العامية» مشروحة ومرتبطة على الحرف الأول من المثل، و«الكتابات العامية» وهما يجران مجرى المقارنة مع الفصحى. ثم كتابه: «تراجم أعيان القرن الثالث عشر وأوائل الرابع عشر الهجري طبعاً، وقد عرض فيه نخبة من محترفي رواية الطرف والنكات ورواية الآداب العامية كعبدالله النديم وأحمد أبي الفرج الدمنهوري وحسن عبدالباسط وعلي الليثي وأحمد وهبة. كما أنجز جملة أبحاث في موضوعات خاصة وديقية مثل: «غيبال الظل» و«اللعب والتماثيل والصور عند العرب» و«الموسيقى والغناء عند العرب». أما أهم أعماله في الموضوع فهو دون شك معجمه الكبير حول «الألفاظ العامية» والذي صدره بمقدمة ضافية حول خصائص اللغة العامية المصرية وعلاقتها الوثنية بالعربية الفصحى.

ويعتبر الباحث العالم الأستاذ أحمد أمين (١٨٨٧ - ١٩٥٤) ممن لم يتأخر عطاؤه الغزير على هذا الصعيد أيضاً، ففضلاً عن كتاباته وأبحاثه في مجال الفكر والحضارة الإسلامية فقد ألف أيضاً في موضوع التراث الشعبي قاصوساً بعد رائداً في بابه حول «العادات والتقاليد والتعابير المصرية» يتحدث في مقدمته له عن منهجه فيه قائلا: «بدأت بحرف الآلاف، بالإبرة أذكر على الأخص عقائد المصريين فيها والأمثال التي قيلت فيها (...) واستغرق ذلك مني أربع سنوات. ورايت صعوبات كثيرة في هذا الموضوع. فلم أكن أعتمد إلا على الذاكرة شعياً، وقد ساعدني أنني تربيت في حارة بلدية تكثر فيها العادات والتقاليد» (معجم يونس ٢١).

محاولات التأسيس تلك انطبعت عموماً بانجازها خارج النطاق الأكاديمي والذي توفره شروط الجامعة. فانطبع لذلك بما ينطبع به كل عمل بحثي غير متخصص ويندرج ضمن اهتمامات الهواية لا المهنة. وإضافة إلى ذلك فقد استمر فيها الانشداد إلى اللغة العربية الفصحى مرجعاً ومقياساً لارباب مدى البعد أو القرب، وبالتالي مقدار المقبولية والمشروعية لها. وكل ذلك طبعاً يبنيني على مفهوم للتراث الشعبي واللغته يعتبرهما انحرافاً أو في أحسن الأحوال تنميعاً للتراث العربي الفصيح ولتقاليد الإسلام وأعرافه السنية.

التي بدأت تشهدها المجتمعات العربية والمثقلة أساساً في انطلاق حركات التحرر الوطني الاستقلالية من الاستعمار وكذا بوادر التحولات الاجتماعية والسياسية في الوطن العربي ... نستطيق إذن، وبالموازاة لها، حركة ازدهار ونهوض في الدراسات التراثية الشعبية، فضلاً عن إعدادها ستيز عدة أسماء وفي مختلف الأقطار العربية الناهضة سيكون أبرز أعلامها الأستاذة عبدالعزیز الահواني، أحمد رشدي صالح وعبدالحمید یونس.

غير أنه من المؤكد أننا لن نستطيع في مثل هذا الاستعراض العام لآثار العرب المحدثين في حقل دراسة التراث الشعبي العربي، التعامل مع جميع ما ركّمه خلال سنوات الخمسينات وما تلاها إلى اليوم، بمثل ما تعاملنا به مع مرحلة التأسيس، ذلك لأن المصادر أمسي وفيرا وعدد الباحثين وكتبااتهم تتجاوز إمكانيات الحصر والتوثيق، لذا سنقدم فقط إلى إعطاء نظرة أكثر شمولاً واختصاراً، نبتغي منها الوقوف عند الخطوط الرئيسية التي حكمت تلك الدراسات، مرمزين بالأخص على ما يتصل منها بموضوع البحث، وفي نفس الوقت سنعمل على تخصيص المغرب والمغرب العربي عموماً بوقفة خاصة تلي قراءتنا للساحة العربية.

إن للدخول الأفق والأيسر للإطلالة على مجهودات الباحثين العرب المعاصرين، في ميدان دراسة الثقافة الشعبية العربية، لن يتم بغير الاعتماد على ما أنجز من بيليوغرافيات متخصصة في الموضوع.

وفي هذا الصدد، فقد لا نحتاج إلى التذكير بمدى الفقر والتقصير الذي تعاني منه المكتبة العربية، وبالتالي انعكاسات تلك السلبية على عموم الثقافة والدراسات العربية، وذلك في خصوص ما يتصل بالمنجزات والتأليف البيليوغرافي، إن هذا القصور يشمل أيضاً هذا الحقل من الدراسات الخاص بالثقافة الشعبية.

إن أولى المحاولات في هذا الخصوص تعود فقط إلى سنة ١٩٦٣، ومن خلال أول عدد تأسيسي من المجلة العراقية الرائدة «التراث الشعبي» حيث نثر على مقالة يتيمة في موضوع بيليوغرافية هذا الحقل من إنجاز الباحث كوركيس عواد بعنوان «الأشاعر المخطوطة والمطبوعة في الفلكلور العراقي» وهي كما يتضح من عنوانها مقصورة على مجال ما أنجز من بحوث أو تحقيقات ... في القطر العراقي وحده.

وبعد حوالي سبع سنوات وفي العدد الأول من نفس المجلة في سنتها الثانية، نثر على بيليوغرافياً أخرى، من إنجاز الباحث عامر رشيد السامراشي بعنوان «المكتبة

الراجع، وحسب الأستاذ أحمد رشدي صالح، أن البحث المتخصص، الدقيق والعلمي، لم يبدأ سوى مع الدكتور فؤاد حسنين علي، الأستاذ الجامعي المختص، والذي نشر جملة مقالات متفرقة في مجلة «الثقافة المصرية، ثم ألف بينها لاحقاً في كتاب أصدره سنة ١٩٤٧ تحت عنوان «قصصنا الشعبي» ومن خلال تقويم الأستاذ أحمد صالح للكتاب فهو: يتم عن إطلاع واسع فيما كتبه للشرقون والألمان بخاصة (...) وخير ما قرأنا للمصريين (١-٤٨).

ومن المعالم البارزة لهذه المرحلة، رسالة الدكتوراة التي تقدمت بها سنة ١٩٤٣ ونشرت في السنة التالية الأستاذة سهر التلماي في موضوع «الف ليلة وليلة». وبالرغم، وربما بسبب أنها مثلت باكورة الأبحاث العلمية الجامعية في الوطن العربي في موضوع التراث الشعبي، فإن د. فؤاد حسنين علي يطلق على العمل بأنه محض «عرض وتخصيص لأبحاث بعض العلماء الأجانب... لم يخل من الاضطراب وتنقصه الدقة ويعوزه التحقيق... ويقف عند ما وقفت عنده أبحاث الأوربيين من عشرات السنين .. ومرجع ذلك النقص، عدم المران على البحث الدقيق من ناحية وقلة وسائل الفحص من ناحية أخرى» (صالح ١-٤٨).

لم يقتصر الأمر على الانجاز في مستوى التأليف، بل إن هنالك من الباحثين غير المختصين، من ساهم في لقطات التأسيس هاته عن طريق كتابة المقالات فحسب، ومن أهم أولئك نذكر أسماء علماء أقاضل أمثال: الدكتور أحمد ضيف، الذي كان له فضل السبق إلى التنبية على أهمية دراسات الآداب الشعبية العامة ولغاتها، في مقالة متميزة له تحت عنوان: «الآداب المصري في القرن التاسع عشر» ونفس المساهمة كانت للدكتور شوقي ضيف الذي كتب في هذه المرحلة مقالين هامتين في الموضوع: «الفلكامة في الشعر المصري» و«أدبنا العامي» وذلك طبعاً قبل أن يصدر كتابه المرسوم بـ: «الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور» ويقصد الآداب العربي الفصيح غالباً.

كانت تلك مرة أخرى، البداية التأسيسية والأولية، وهي تتسم طبعاً بكل ما يميز البدايات من ظواهر الضعف والنقص الضرورية والطبيعية، وفي تقويم الأستاذ أحمد رشدي صالح للمرحلة يعتبر كتاباتها «مستعجلة سطحية .. الكثير منها لا غناء فيها .. ولا يتميز بالجد والاستقصاء والدقة، باستثناء عدد قليل للغاية، مثل الدراسات الجامعية، أو كتاب «قصصنا الشعبي» أو بعض مقالات ظهرت متفرقة في المجلات بغير رابطة أو وجهة محددة... (١-٥٢).

غير أنه مع بداية الخمسينات، وارتباط مع التحولات

الشعبية وهي حسب تصدير صاحبها لها بمثابة استكمال لما اعتبره ناقصا في مجهود سلفه كوركيس عواد.

وفي سنة ١٩٧٤ وفي نفس المجلد (العدد الثامن) نجد مقالة مشتركة تحت عنوان: مصادر دراسة الفولكلور العربي، قائمة ببيوغرافية للباحثين د. محمد الجوهري، ومحمد فتحي ع. الهادي وحشمت قاسم، وتعتبر بأكورة أعمال (وحدة بحوث النريف) المتفرقة عن (المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية) بالقاهرة خلال سنتي: ١٩٧٠ - ١٩٧١.

إن هذه المقالة - النواة هي نفسها ما سبق توسيعه وتدقيقه ليصدر لاحقا (١٩٧٨) وينتسب عنوان المقالة تقريبا في شكل كتاب بيلوغرافي ضخم (٧١٥ صفحة) ومتخصص في هذا الحقل الفتى في تاريخ البحث العلمي العربي المتخصص. والكتاب يعتبر لذلك، وحتى الآن أهم وأشمل مرجع في بابه وهو، ما سنعتمده بالأساس فيما يلي من معالجة استعراضية.

عنوان الكتاب: «مصادر دراسة الفولكلور العربي: قائمة بيلوغرافية مشروحة بإشراف: د. محمد الجوهري ومشاركة نفس المساهمين في المقالة إضافة إلى: السيدة انعام عبدالجواد والأستاذ د.داد مرقس.

هذه القائمة اهتمت فقط بما كتب باللغة العربية تاليفا أو نقل إليها ترجمة. أما المؤلفات أو المقالات ... باللغات الأجنبية، فإنها لم تورد منها شيئا، وذلك تقديرا من المؤلفين بأنها متضمنة في بيلوغرافيات غربية. ثم إنها تورد المكتوب في الحقل بمختلف صيغ: مقالة، تحقيق، تاليفا أو ترجمة، وسواء أكان منشورا أو مخطوطا أو مطبوعا غير منشور كالرسائل الجامعية. أما مصادرهما ومراجعتها فهي متعددة متنوعة وتحاول أن تكون شاملة لقوائم البحوث والدراسات والتأليف في الوطن العربي جميعه (مشرورين مصدرا بيلوغرافيا) وبالنسبة للمغرب فقد اعتمدت مصدرين فقط:

١ - البيلوغرافيا المغربية لمحمد الصباغ (تطوان ١٩٥٦).

٢ - فهرس المؤلفين والعناوين لمحمد أحمد الكتاسي.

وبعد تسجيل المؤلفين في المقدمة للصعوبات التقنية، المتمثلة خصوصا في ضعف وسائل العمل وموارد الأولية وكذا الموضوعية الممتدة خصوصا في صعوبة التحديد وامتناع إمكانية التقيق، ليس وحسب بالنظر لطبيعة الميدان العامة، بل وكذلك لطبيعة التأليف العربية التي يتصف أكثرها بالوسوعية وتعدد الموضوعات، وقد

توصلوا في النهاية إلى رصد أربعة آلاف ومائة وخمسة وسبعين (٤١٧٥) عنوانا هي حصيلة المجهودات العربية في حقل الدراسات والابداعات الشعبية العربية منذ بداياتها المبكرة وإلى حدود سنة (١٩٧١) وهي السنة التي وقعت عندها هذه القائمة.

وإذا كان من ملاحظات تمن حول هذا العمل الرائع، فهي بالفيض هذا التعميم لمفهوم «الفولكلور» والذي كان سببه الأساس عدم اطلاع المؤلفين المباشر على كل ما أوردوه من عناوين، وبالأخص القديمة منها كي يتلبثوا من مدى مطابقتها لمقاييس قائمتهم. وأيضا عدم التزامهم بما أوردوه في عنوان البيلوغرافيا من أنها «مشروحة». فالشرح فيها قليل جدا، إن لم نقل نادر، وهو الأمر الناتج ضرورة عن الملاحظة السابقة. وقد تخلف من الملاحظات الصعوبات المادية الأكيدة، وكون الشرح سيساعد متنا من حجم التأليف الأمر الذي سينعكس على إمكانية نشره من جهة، وعلى إمكانية تداوله من جهة ثانية. أما أقصاؤهم الكتابات بغير اللغة العربية فقد نتج عنه، فضلا عن الإقصاء المقول لكتابات المستشرقين، إقصاء أليسا لكثير من كتابات الباحثين العرب بالأخص من فلسطين ومنطقة المغرب العربي (الباحثين الجزائريين بوجه أخص).

تصنف القائمة مجال بيلوغرافيتها أربعة أصناف رئيسية، وعن كل صنف تتفرع فروع دقيقة التخصص، ويشغل صنف ما أسمته به الأدب الشعبي أحد تلك الأصناف إلى جانب: ب - المعتقدات والمعارف الشعبية ت - العادات والتقاليد الشعبية ث - الثقافة المادية والفنون الشعبية فإذا نحن أضفنا بعض فرع الغناء في هذا الصنف الأخير إلى صنف الأدب لأنه يتصل به، حصلنا على حوالي ربع للصنف (أكثر من ألف عنوان) هو كل رصيد العرب من الدراسات حول أدبيهم الشعبية قديما وحديثا. وهو رقم ليس بالهين - خصوصا إذا نحن احتسبنا ما يتقص البيلوغرافيا أصلا، من عناوين لم يتمكن مؤلفوها من الاطلاع عليها.

وتأتي الكتابات والكتاب المصرون في طليعة الباحثين العرب من حيث عدد العناوين ولابد أن ذلك سينعكس ضرورة على القيمة النوعية أيضا. وهنا نحضرنا أسماء شتى جلية القدر في مجال البحث العلمي في مختلف حقول الأدب الشعبي انطلاقا من موضوع اللهجات (إبراهيم أنيس كمثال خاص) إلى الدراسات والبحوث النظرية والتعليمية (أحمد رشدي صالح ع. - العزيز الأهواني ع. - الحميد يونس - فوزي الغنيتل - محمود فهمي حجازي ... الخ) إلى تحقيق النصوص التراثية (وهم كثير وجلهم

مصر والعراق فقد كان ولا يزال لمجلة «الثراث والمجتمع» المستمرة الصدور في الأرض المحتلة (البرية) رغم توالي المنع والمصادرة التي تدمر أحيانا سنتين كاملتين دور بارز في هذا المجال. وقد بدأت تصدر لأعدادها السابقة والحالية طباعت ثانية خارج الأرض المحتلة (الأردن).

أما سوريا، فيبدو أن للنزوع القومي المتشدد لحزب البعث الحاكم، تأثيرا سلبيا على بحوث جامعاتها وكتابها في هذا الحقل. ويبقى أهم الباحثين السوريين الرواد في هذا المجال: د. صلاح الدين المنجد بالأخص فيما يتصل بالثراث الشعبي العربي القديم، وقبله نعمان قسطلاني (منذ أواخر القرن الماضي) وعبدنان بن ذريل ومجدي العقلي وفؤاد رجائي وتديم الدرويش.

أما دول الخليج العربي، فقد آتت اهتمامها بالموضوع متأخرا، غير أنه أيضا جاء كثيفا ومدعوما من قبل الادارة السياسية بصورة استثنائية. وذلك لاحساس مجتمعات هذه الدول بصاجتها الماسية الى تثبيت خصوصياتها وما يسمح بتميزها بكل ما يتصل بتقاليدها ومآثوراتها الشعبية وفي جميع المجالات، وتنظم لذلك الندوات والمؤتمرات «الدولية» والمجلات والرسائل الجامعية... الخ. تكمن وراء كل ذلك سياسة معتمدة وممولة من قبل حكومات وجامعات تلك الدول، وفصلا عن مجالاتهم المتخصصة في الموضوع تبرز بعض الأسماء يأتي من أهمها أحمد أمين الدمني ود. محمد عبدالله المطوع (الامارات)، د. محمد سليمان الحداد (الكويت)، د. جهينة سلطان العيسى (قطر) ... الخ.

وتعتبر المملكة العربية السعودية أقل عناية بالمقارنة الى بقية دول الخليج بهذا المجال، وذلك غالبا لقلة حاجتها الى هذا الجانب في تأكيد مظاهر السيادة والاستقلال خصوصا وهي تعتمد لتحقيق ذلك خطابها وزعامتها الاسلامية، ويعتبر من أوائل باحثيها المختصين في هذا المجال الاستاذ عبدالكريم الجهيمان، عبدالله بن خميس - طارق عبدالحكيم محمد بن أحمد العقيلي.

أما السودان فإبرز الباحثين في تراثها الشعبي حتى الآن هو د. عبدالله الطيب وكذلك الباحث المصري شبه المستوطن د. عبدالمجيد عابدين وهو يعتبر من أهم الباحثين العرب الذي تتميز دراساته في هذا الحقل بدقة عالية وبشمولية لا ولا أن يقل.

معروف متداول كأعلام في اختصاصهم) الى الدراسات الميدانية أو النصية (سعيد ع. الفتاح عاشور - فاروق خورشيد - سيد عويس - جمال حمدان - نبيلة ابراهيم - الخ) وإلى الترجمة ونخص بالذكر فيها مجموعة العمل النشيط جدا في هذا المجال (محمد الجوهري - عليا شكري - محمود عودة - محمد علي محمد والسيد الحسيني...) وغير أولئك كثير جدا.

وفي نفس السياق فلا يجوز بحال عدم الوقوف عند مظهر آخر من أهم مظاهر الاهتمام والعناية بالآداب الشعبية في مصر خاصة، ذلك هو مجال الابداع المنطلق والمستفقد بالاعتقاس أو بغيره من التراث الشعبي وخصوصا في مجالي المسرح والشعر... وتحضر الى ذهن في ذلك أسماء اسلام من أمثال: توفيق الحكيم، يحيى حقي، نعمان عاشور ويوسف ادريس والشعراء كدهبم التونسي وصلاح جاهين وأحمد فؤاد نجم وسيد حجاب... وغير ذلك كثير أيضا.

وتأتي العراق في المرتبة الثانية من حيث المساهمة كما ونوعا، وبالأخص عن طريق الدور المتقدم الذي قامت به مجلته المتخصصة «الثراث الشعبي» بإدارة الباحث لطفي الخوري والشاعر سعدي يوسف ومساهمات باحثين بارزين أمثال: طه باقر، عامر رشيد السامرائي، ع. المجيد الطرجي وجميل كاظم مناف... الخ.

أما في الشام فإن لبنان قد فُلسطين كائنات الأكثر عناية بهذا الميدان، وذلك لأسباب خاصة في الحالتين، فالنزعات الانعزالية والفلو في البحث عن الخصوصية اللبنانية، التاريخية والثقافية... تستغل من العناية بالثراث والثقافة الشعبية فضلا عن البحث في الجذور الفينيقية، عما يميز المجموعة اللبنانية عن غيرها من شعوب المنطقة، دافعا ومهرا للباحثين والمبدعين، الذين يمكن الاقتصاد على إيراد بعض أعلامهم في هذا المجال كائيس فريحة ومارون عبود وجبور ع. النور ثم الشاعر سعيد عقل.

أما في فلسطين فالامر على نقض ذلك تماما، حيث تعتبر العناية بالثراث الشعبي أداة من أهم أدوات المقاومة والصمود بالنسبة لشعب معرض لآخطار للتشتيت ومحو الذاكرة الثقافية فضلا عن المو الجسدي.. ولذلك فقد مثل البحث في ميدان الثراث الشعبي الفلسطيني مصنا من أهم حصون الدفاع عن الكيان الوطني وإبراز الهوية وتثبيت الحق وترسيخ عوامل الوحدة والصمود ويأتي على رأس المهتمين والباحثين الفلسطينيين في الموضوع أسماء إعلام كس: بندلي صليبا الجوزي، توفيق كنعان، نمر سرحان، توفيق زياد وعزي عبدالوهاب... الخ. وكما هو الحال في



ولأثيرها باحث مختص هو ع. الباري ع. الرزاق النجم.

لنقف إذن. وبعد هذا الاستعراض السريع للملامح العامة لمعطيات الموضوع عند أهم خلاصتنا منه :

١ - ١ - نتيجة لاختلاف، وحتى تبيان الشروط العامة الجغرافية - الاجتماعية والثقافية - السياسية لكل قطر أو مجموعة أقطار عربية عن الأخريات نلاحظ مدى الاختلاف والتباين أيضا بين منطلقات وأهداف البحث والباحثين منها في موضوع ثقافتها وتراثها الشعبي، ومن المؤكد أننا نستطيع أن نلاحظ ذلك أيضا بالنسبة لكل قطر على حدة. كما نستطيع فوق ذلك أن نلاحظ التباين في الدوافع والأهداف بالنسبة للقطر الواحد في أزمنة تاريخية مختلفة من مسيرته الثقافية - السياسية . غير أن هذا سيخرج بنا عن الغرض من هذه الفذلة. لذا سنقتصر على الملامح العامة لخصائص تلك العلاقة ، بغض النظر عن الجغرافيا وعن التاريخ.

١ - تكاد جميع الأقطار والشعوب العربية وبلا استثناء، تكون قد مرت، أو هي تمر الآن، بملحظات تاريخية ينزغ فيها المجتمع ، أو فئات منه، وكذا الدولة أحيانا، نزوعات انعزالية قطرية يقع خلالها التأكيد على البحث ، في التاريخ وفي الثقافة، عما يعزز ويعطي للاستقلال السياسي لكن المجتمع والدولة مشروعية ثقافية وتاريخية. وحيث لا يسعهم في ذلك تاريخهم العربي المشترك، فهم يلتجئون إلى إحدى الوجهتين.

١ - تاريخ الحضارات ما قبل الاسلامية كالفرعونية بالنسبة لصر والعاشورية في العراق والفينيقية في الشام والقرطاجية في تونس.

٢ - وعندما يقع الانعزال إلى هذه والمشروعية التاريخية، أو تدعو الضرورات السياسية إلى تجاهلها أو تهيمشها كما هو حال الغرب والخليج العربيين في الحالة الأولى أو مصر الناصرية والعراق وسوريا البعثيين، فعندئذ يقع الارتداد والتركيز على الخصوصيات التي يتضمنها ما يسمى بالتراث الشعبي، المطبوع عادة بطابع التميز والذاتية ... الذين تقرضها الجغرافيا من جهة والعوامل التاريخية الخاصة من جهة أخرى.

وحتى ذلك، فليس في الأمر جديد بالنسبة لتجارب بقية الشعوب، وبالأخص منها السابقة علينا إلى العصر الحديث، فأوروبا أيضا سترجع بنفس العناية والاهتمام إلى ما قبل تاريخها المسيحي لتستقي من تراثها اليوناني - الروماني حاجاتها للانطلاق والنهوض. ثم في مرحلة لاحقة ، ومع

بدايات تأسيس القوميات والدول الوطنية الحديثة، سترتد كذلك نحو تراث شعوبها الفلوي والثقافي ، تستمد منه مقومات وعناصر إعادة وحدة كياناتها على أسس موضوعية جغرافية وشعبية، تمثل بالنسبة لها ميثاق الوحدة الوطنية الجديد: الثقافي والسياسي لبناء الدولة الحديثة.

إن الطبقة الوسطى العربية ونخبها الثقافية والسياسية ، تستمد هي أيضا إلى نفس الصنيع، حسب شروط كل منها على حدة. فهي في مرحلة حاولت استرجاع ناكرتها الأعمق، وذلك بالرجوع إلى التاريخ الحضاري لأقطارها ، لأبعد من اللحظة العربية الإسلامية ذلك كان فعل المثقفين بمصر والعراق والشام وتونس خصوصا والذي تجلى في انبعاث نزعات فرعونية وأشورية وفينيقية وقرطاجية، تمظهرت من خلال جملة كتابات وبحوث وإبداعات، وبالتالي من خلال رموز ثقافية وسياسية مشهورة نذكر من بين أهمها مفكرين وأدباء أمثال : طه حسين، لويس عوض، نجيب محفوظ ... وديني خشبة، يوسف كمال الحاج وسعيد عقل... والحبیب بورقيبة .. الخ غير أنها جميعا انتهت كاطروحات وإن لم يكن كاشفاً، إلى شبه اندثار وانهمار ثقافي.

وفي لحظة لاحقة سيقع البحث، وانطلاقاً من نفس الدوافع واستهدافاً لنفس الغايات، التماس الخصوصية الوطنية والتميز القطري والشعبي، عن طريق استرجاع الذاكرة والممارسات الثقافية الشعبية. فتزدهر لذلك العناية بتجميع المآثورات، وإصدار المنشورات وتأسيس المجلات ومراكز البحث الجامعية والبعوث الطلابية إلى الخارج ... وتأثير كل ذلك أيضا على مستوى الإبداعات الفنية والأدبية في الأغنية والمسرح والقصة وفنون الشكل والحركة والسينما.

١ - ٢ - لقد كانت المعضلة الفعلية أمام الطبقات الوسطى العربية ومثقفها في هذا الصدد هي التماس علاقات أبحاثها وأهدافها منها، بالاحصالات السابقة للاستشراق الغربي لاقتحام نفس الحقول والبحث في نفس التراث الثقافي قبل الإسلامي والتراث الشعبي، وطبعاً فقد كان ذلك لأهداف لا وطنية ولا شعبية، بل لأجل تخريب الذاكرة العربية الإسلامية وعزلها قطريا عن امتداداتها القطرية الثقافية والسياسية القومية والدينية، ومحاولة طمس الذاكرة الأقرب والأبعد على المقاومة والصمود والجهاد ألا وهي الذاكرة العربية الإسلامية.

لم يهتم الباحثون العرب ، في مثل هذه الميادين عموماً، بحمل هذه الاشكالية وتجاوزها على مستوى التمييز في

المناهج والأهداف اعتقاداً منهم في الغالب ، أن نواياهم الوطنية وحدها تكفي لإزالة الانتباس ، إضافة إلى معرفتهم المسبقة بجهل مواطنهم لأبحاث المستشرقين المكتوبة عادة بلغات أجنبية ، مضاعفاً لذلك تغير الشروط والظروف التاريخية وبالتالي تغير وظيفة الأبحاث تلك خلال مرحلتهم عن المراحل الاستعمارية السابقة.

والحق ، أن الطبقات الوسطى العربية ، لم تكن سوى امتداد لشقيقاتها أو ربيباتها الأوروبية ، وهي لذلك تشارك معها في جملة قواسم مشتركة اجتماعية ، ثقافية - فكرية لا تسمح لها بالانعتاق من التبعية لها فكراً وممارسة ، ولم يكن خروج الاستعمار الرسمي سياسياً ليعكس خروج قيمه ومناهج تفكيره واستراتيجيته الثقافية إن في المدرسة والجامعة أو في الإعلام وما يسمى بالثقافة الجماهيرية وأجهزتها . وأكثر نخب هذه الطبقة ، استقت من معينه وقرأت في مدرسه ، سواء في أوطانها أو عن طريق الرحلة نحو الجامعات الأوروبية... فلم يكن من المنتظر لذلك ، وكمرحلة انتقالية تكاد تكون حتمية ، أن يتحرر المثقفون العرب المحدثون من إرث المدرسة والثقافة الغربية الاستشراقية ، وبالرغم من نواياهم الوطنية غالباً ، فإن جلهم انساق ، وبدوافع شبه أكاديمية وشبه تقنية تورطهم بإمكان وجود علم مضى محاييد وبعيد عن كل أهداف أو مقاصد أيديولوجية . فاستمروا عموماً في نهج في نفس سبيل الاستشراق متوسلين بنفس طرائقه غالباً ، مع بعض محاولات الاجتهاد في التعديل والتخفيف.

١ - ٣ - ومع بدايات الخمسينيات ، ومع الأنواع المتجدد والشامل للفكر العربي والروح القومية خصوصاً مع الثورة الناصرية بمصر وهركات التحرير في المغرب ... ثم القضية الفلسطينية ... الخ سيبدأ نوع من التغيير في المجري الثقافي العربي في اتجاه تعديد الاهتمام والعناية بالتراث العربي الاسلامي ، وانحصار النزعات الثقافية القطرية الانعزالية كالفرعونية وغيرها وتوجيه البحوث والدراسات في موضوع التراث الشعبي ، في مناح تخدم الاستراتيجية الجديدة ، بما يعني البحث عن المشترك الثقافي الشعبي بديلاً عن التركيز على الخصوصيات القطرية فيه وربما يكون من أبرز اعلام هذا المنحى : د. أحمد رشدي صالح وج. عزيز الأهواني..

١ - ٤ - واليوم ، وباستثناء حالة المغرب العربي التي سنتف عنها لاحقاً ، نلاحظ أن الجديد في هذا الميدان يحمل مفارقة صارخة . إن أكثر الاقمار العربية عناية وإهتماماً بالثقافة الشعبية في لحظتنا الحالية هي من جهة أقطار الخليج العربي باستثناء السعودية وفلسطين المحتلة من جهة أخرى.

في الأولى نلاحظ عناية فائقة وتركيزاً استثنائياً على

المآثورات الشعبية ، يتمثل في سيل من المنشورات والرسائل الجامعية والنشوات الدولية والمتاحف... وتعتبر أبرز نماذج ذلك مجلة المآثورات الشعبية الصادرة بالدوحة في قطر منذ ١٩٨٥ بشكل منتظم حتى الآن. مهما الاستراتيجي اثبات المشروعية ، اعتماداً على خصوصيات شعوبها الثقافية في العادات والتقاليد والمآكل والملبس والصنائع والاحتفالات والأمثال واللهجة... الخ.

«الثقافة الشعبية» هنا تستعمل كمفهوم وكمواد لتزكية وضعية سياسية بالاساس .

على النقيض من ذلك سنلاحظ كيف أن الشعب الفلسطيني ، وخصوصاً في الأرض المحتلة ، وفي الطليعة منه مثقفوه ، سيولي هو أيضاً لتراثه الشعبي بمختلف مظاهره وتجلياته ، عناية تكاد تفوق عناية دول الخليج ، وإنما في اتجاه مختلف تماماً.

فأمام الارادة السياسية للكيان الصهيوني الاستعماري والاستيطاني للأرض ، والعامل على طرد وإجلاء سكانها منها ، والذي يخطط بشكل جهنمي لفصل السكان عن أرضهم وتراثهم وذآكرتهم بل ومساوئته الدقوية اسرقة ذلك التراث وتبنيه وبذل الجهد لتوظيفه في مصلحة أطروحاتهم العنصرية وأهدافهم الاستيطانية . الخ سيسخ الشعب الفلسطيني أن من أولى مهامه وأوكدها هو العمل على حفظ ذلك التراث وإنقاذه من الأخطار المحدقة به ، وإعادة توظيفه لتأكيد الهوية المهددة وضمان توريثه إلى الأجيال الشابة الصاعدة.

«الثقافة الشعبية» هنا ، وعلى نقيضها هنالك ، تعتبر عنصر مقاومة وكفاح لتثبيت الهوية وترسيخ الوجود وأبرز الكيان الوطني المستقل ، ولكن في غير انفصال عن بعده أو إبعاده العربية الاسلامية ، المناهض لأخطار الاجتثاث الثقافي - الفكري والعاطفي مقدمة للاجتثاث الوجودي نفسه على الأرض.

وكما في الخليج العربي ، فإن للشعب الفلسطيني أداته المتقدمة في هذا المجال ، مجلة تصدرها بتعثر (نتيجة المصادرات والمنسخ) ومنذ ١٩٧٤ ، لجنة الأبحاث الاجتماعية والتراث الشعبي في إطار جمعية (انعاش الأسر) بمدينة البيرة . وذلك تحت اسم «التراث والمجتمع» وتصدر عنها طبعة ثنائية في المنفى بالأردن . وقد تمكنت بالفعل من خلال اعدادها كما من خلال منشوراتها الموازية ومعارضها ومتاحفها... الخ أن تعيد الحياة وتجدد وظيفة العديد من عناصر التراث الشعبي العربي الفلسطيني والذي كان ينحى أمام المخططات الجهنمية للاحتلال لولا سابق محافظة

الشعب الفلسطيني عليه بكل الوسائل المتوافرة في ذاكرته ووعيه وبين يديه.

٢ - رغم كل المجهودات المحترمة والتي انجزها الباحثون العرب المحدثون فيما يتصل بما يعتبرونه ثقافات شعوبهم فانها مع ذلك لم تبلغ بعد شأواً ما أنجزه أساتذتهم في الميدان من الباحثين الأوروبيين حول تلك الثقافة بالذات. سواء من حيث الكم الوفير الذي جمعه كتنصوص أو كمواد وتسجيلات... أو من حيث الكيف المتصل بدقة مناهج التحقيق والتصنيف وشمولية التحليل وسعة الاطلاع... وربما يعود هذا، في جزء منه، الى حداثة عهد الباحثين العرب بهذا النمط من الدراسات مقارنة الى سابق عهد الغرب بها. وكذلك الى دور المؤسسات العلمية ومؤسسات التمويل والادارة الغربية الاستعمارية والتي كانت تلقى بكل ثقلها المادي: الاداري والتمويلي، وراء تلك البحوث، على خلاف الأحوال بالنسبة لعموم الادارات السياسية والعلمية العربية، والتي وقفت على العكس مواقف التشكيك والحيطة، أو بالأقل الحياد (باستثناء دول الخليج) تجاه هذا النوع من الدراسات. مضافا الى كل ذلك الموقف المتحفظ بشكل عام للاجتمع، وللمثقفين العرب، باتجاهيه الرئيسيين: السلفي والحدائي، والذي كان وما يزال يميل عموماً إما الى تبني التراث العربي الاسلامي المكتوب دون غيره منطقاً للتفكير والعمل أو بالعكس الى تجاوز كل ذلك نحو تبني منجزات الغرب وأطروحاته ونمط تفكيره ومعايشه حسب آخر ما وصلت إليه منجزاتيون بذلك شروط بداياته ولحظاته التأسيسية.

٣ - يراجعة ولو سريعة، للآشعة الباحثين العرب في موضوع الثقافة الشعبية، يتبين كيف أن أكثرهم لم تكن له بالموضوع علاقة اختصاص علمي جامعي، بل غالباً ما تم ذلك على سبيل الهواية أولاً قبل أن يتوغلوا في ممارسة البحث أو غيره (تحقيق ترجمة تآليف تعليمية...) ويضحووا اثر ذلك كالمختصين. ومن جهتها فإن الجامعات العربية وباستثناء مصر والجزائر، لم تيسرن الى تأسيس فروع أو أقسام متخصصة في الموضوع، وأحرى أن تؤسس مراكز أو لجاناً أو حلقات للبحث العلمي والجماعي للنظم، وأكثر الباحثين الجامعيين العرب المختصين، تحولوا نحو هذا الاختصاص من اختصاصات أخرى سابقة أدبية أو فلسفية. لذلك كان حظ الجامعات العلمية العربية في الدراسات الثقافية الشعبية ضئيلاً نسبياً بالمقارنة الى دور الكليات الصحفية والأدبية والتأليف الصادر عن المبادرات الفردية خارج مدرجات الجامعة.

٤ - بالمقابل فإن أهم أدوات العرب الحديثين في الاشتغال

والاهتمام بهذا المجال استعمله بلا منازع مؤسسة الاعلام وفي المقدمة منه المجلات الشهرية العامة أو الفصلية المختصة. ولا شك أن مصر كانت المبادرة الأولى الى ذلك ومثلت مجلتهما الشهرية «الفنون الشعبية» الصادرة منذ ١٩٦٧ برئاسة تحرير: د. ع. الحميد يونس ثم د. أحمد علي مرسى، لجنة التأسيس الأولى والرائدة في هذا الصدد، وقد قامت بأدوار فعالة جدا وعمل جميع المستويات المتصلة بموضوعها: تحريراً وترجمة ودراسات ميدانية ونشرًا للنصوص أو تصويراً لمواد... تتصل بالثقافة الشعبية عموماً والمصرية على وجه الخصوص. وقد انقطع صدورها الشهري لفترة قبل أن تعيد صدورها مجدداً في دورة فصلية.

وفي الدرجة الثانية من الأهمية وأيضاً من الناحية التاريخية تأتي المجلة العراقية «الثراث الشعبي» الصادرة منذ ١٩٦٩ تحت اشراف مؤسسها الرئيس لطفي الخوري وبمعية جملة من المحررين الباحثين. وهذه أكثر من السابقة تميزت بانتظام صدورها الشهري من جهة وانشغالها بعموم الساحات الثقافية الشعبية العربية وكذا في توفير عدد من النصوص والمواد الثقافية الشعبية مع نوع من التوجه الدروبي الواضح للعين من حيث بحثها عن المشترك الشعبي العربي وليس ما يؤكد على الخصوصيات المحلية القطرية.

وفي الاردن صدرت أيضاً ولتفس الغرض مجلة «الفنون الشعبية الأردنية» سنة ١٩٧٥. وقد سبق أن تحدثنا عن المجلة الفلسطينية «الثراث والمجتمع» الصادرة منذ ١٩٧٤ الى اليوم بالأرض المحتلة تحت اشراف لجنة مختصة على رأسها الأستاذة المجاهدة سميرة سلامة خليل.

وفي دول الخليج، هنالك محاولات متعددة غير أنها متعشرة أكثرها استمرارية ومردودية مجلة «المائدورات الشعبية» الصادرة سنة ١٩٨٥ بالدوحة تحت اشراف ع. الرحمن الناعمي وهي أيضاً مفتوحة أولاً على دول الخليج وثانياً على عموم الكتاب والموضوعات الثقافية الشعبية العربية.

وفي اطار المغرب العربي، فلا شك أن تونس كانت الأكثر ريادة في هذا المجال باصدارها ومنذ ١٩٦٥ مجلة «الفنون الشعبية» ثم المجلد المتوقف «فنون» والتي لم تكن مخصصة بحال وإنما كانت تقف بين الفينة والأخرى عند موضوعات وقضايا تتصل بالثقافة الشعبية المغربية. أما ليبيا فلها منذ ١٩٨٠ مجلة مختصة تحت اسم «تراث الشعب» تحمل لها كشعار دال «شعب عربي واحد وتراث واحد» ولذلك فهي مثل شقيقها العراقية تهتم باستكثاب عموم الكتاب العرب المختصين وغيرهم، مستهدفة اظهار عناصر الوحدة لا الخصوصية في ثقافات الشعوب العربية.

وفي غير ذلك ، فقد اهتمت عموم الصحافة الأدبية العربية بالموضوع ، سواء من خلال اعدادها الصادية أو المتصورة حول محور ما من محاور الثقافة الشعبية، وأهمها في هذا الصدد من حيث العناية تأتي المجلة الفصلية الكويتية «عالم الفكر» و«البحث العلمي» المغربية ومجلة «امال» الجزائرية .. الخ.

٥ - وبالنسبة للتأليف المتخصص أو شبه المتخصص، نستطيع أن نلاحظ على البibliوغرافيا العربية في هذا المجال غلبة الطابع المدرسي التعليمي من جهة والترجمة عن الانجليزية خصوصا وأحيانا عن بعض لغات أوروبا الشرقية من جهة أخرى ، وفي سياق نفس الملاحظة نستطيع التأكيد كذلك على أن أكثر التأليف التعليمية نفسها هي بمعنى ما كانت نوعا من الترجمة بتصرف. وهو أمر عادي بالنسبة لثقافة حديثة الصلة بهذه المواضيع، إضافة إلى ضعف التأطير وفقر الترميز الموسمي واقتصار المجهودات على المبادرات والتضحيات الفردية غالبا.

ويبقى مجال الدراسات الميدانية وتجميع النصوص والوثائق والمواد وتحقيقها وتصنيفها ودراساتها وكذلك التأليف المجسم في اللغات الدارجة ومصطلحات ومفاهيم الثقافات الشعبية المتداولة... الخ ضعيفا جدا، وأحيانا متعدما تماما بالنسبة للعديد من الأقطار العربية.

٦ - لقد تمت عناية العرب المحدثين بعواد شعوبهم على سبيل الممارسة الإبداعية الأدبية والفنية ، أكثر وأهم منهم على صعيد الممارسات العلمية : النظرية والميدانية فإذا نحن تجاوزنا مرقتا ما هو بارز للعيان والأسماع على صعيد الغناء العربي والذي أُنجز فيه الكثير والذي جدا في مجموع الأقطار العربية وبالأخص منها لبنان ومصر والعراق والمغرب... حيث مثل الزجل المعاصر الامتداد الخلاق والبارع للتراث الشعبي العربي في هذا الميدان وعلى يد فطعل الزجل العربي من أمثال سعيد عقل والأخوان رحباني وبيرم التونسي وأحمد فؤاد نجم وصلاح جاهين وأحمد الطيب الطنج وعلي الحدادي... الخ وهو ما سنقف عنده في آخر هذا البحث فإلننا نجد أن بقية فنون القول والشكل والحركة والتمثيل لم تقصر من جهتها عن الامداد والعطاء على هذا المستوى. ولا شك أن الريادة في هذا المجال سيمثلها المسرح، خصوصا بمصر والشام والمغرب.

فأمام أزمة النصوص من جهة، وأزمة التواصل من جهة أخرى وأزمة البحث عن الخصوصية والتميز عن المسرح الأوروبي من جهة ثالثة... فسيهتم المسرحيون العرب، وانطلاقا من مبادرات توفيق الحكيم ويوسف ادريس وهي الراعي ونعمان عاشور... على الأقل ، أن لم

نقل منذ البدايات الأولى للمسرح العربي على يد النقاش وقباني... وصولا إلى الطيب الصديقي وع. الكريم برشيد في المغرب اليوم. يمكننا بسهولة أن نلاحظ ذلك الوك العنيد في البحث عن الاتصال بأدنى وأبسط جذور الظواهر المسرحية في التراث الشعبي العربي، من نصوص «الف ليلة وليلة» وسر أبطال الأساطير الشعبية العربية (عنترة وسيف وذات الهمة...) والمقامات... الخ إلى أشكال التعبير المسرحي العربية القديمة وإبرازها خيال الظل وجلسات السمر وفن البساط والطقية... ومختلف المظاهر الاحتفالية الشعبية سواء أكانت دينية لدى الطوائف أو اجتماعية فنية متصلة بمناسبات الأفراح أو الأحران والمآتم... الخ.

وفي الدرجة الثانية (أو الثالثة باعتبار الموسيقى والغناء) تأتي الفنون التشكيلية العربية الحديثة والمعاصرة. فانطلاقا تقريبا من نفس الحساسيات والدوافع التي وقع التنويه بها سابقا بالنسبة للظاهرة المسرحية العربية، سببنا اهتمام الفنان التشكيلي العربي بخصوصيات الخط والتلوين والظل والأشكال ... الشعبية العربية المبنوثة والموزعة على مختلف الأشياء المادية في المحيط الشعبي العربي من اللباس والحلي إلى المعمار في المساجد والمساكن وإلى التآثيل المنزلي... الخ استرجعها جميعا وحاولوا الاستعداد منها رؤية تضيء خصوصية وتميزا على اللوحة العربية : حسن سليمان - محمد الليحي - محمد شعبة - فريد بلكاية..

ولا يجوز في هذا الإطار أن يغوتنا التنبيه إلى الدور المؤثر في هذا المنحى والذي قام به عموم الفنانين الطلائعيين الغربيين، وكذلك بعض الباحثين المستشرقين المختصين في الفنون التشكيلية... على انتباه الفنان التشكيلي العربي هذا المنحى.. لقد كان عموم الاتجاه التجريدي الغربي في فنون الشكل يعبر عن أزمة اللوحة وأزمة الرؤية لدى المجتمعات الأوروبية حول تشكيل العالم بصريا. الأمر الذي حدا بطلائعهم إلى محاولة تجاوز الأزمة بالرجوع إلى التراث الشعبي الأسبيري والأفريقي بخاصة يستمدون منه ما به يتقنون فقر الموضوعات واختناق أشكال التعبير لسيدهم. وهو ما نيه من جهة التشكيلي العربي إلى أنه الأولى باقتحام نفس للسبيل واختراق نفس الحدود. وقد فعل. وهذا فضلا بالطبع عن الدور المركزي للمستهلك الأوروبي للوحة العربية. والذي وجه من جهته عناية الفنانين التشكيليين العرب إلى تراثهم الشعبي، ما دام السوق يطلب ذلك ويلج عليه ويكاد يرفض غيره.

وتعتبر السينما العربية اليوم أكثر الفنون استفادة واعتمادا على مصادر التراث الشعبي العربي، ويصح أن

تسجل أنها ومنذ بداياتها الأولى وعلى يد مؤسسيها الأوائل من الأجانب غالباً، اهتمت بمختلف مظاهر التعبير الثقافية الشعبية وذلك قبل أن يبرز في الميدان كتاب حوارات وسيناريوهات ومخرجون شغلهم هذا الهم وانكبوا على البحث والتلقيب والاجتهاد فيه أمثال نجيب سرور والأخوان رحباني وصلاح أبو يوسف وشادي عبدالسلام... بلخ من المغرب خصوصاً فيمكن الحكم بدون تردد أن الطابع العام للانتاج السينمائي الجاد استغرقه هذا المنهج، لدرجة أمسى معها فولكلوريا تماماً وبالمعنى السليبي للمصطلح. نفس الأمر تقريباً بالنسبة للسينما التونسية كذلك.

أما القصيدة العربية الحديثة بالفصحى، فبرغم ثقل ذكارتها من التراث الشعري العربي الضخم، فقد حاولت من جانبها، وذلك منذ برز إقطاهايا المؤسسون أمثال أحمد شوقي وعلي أحمد باكثير... الاستقاء من معين التراث الشعبي العربي لغة وموضوعات وأشكال تعبير تراوحت بين الاستعارة الجزئية لدى السياب ونجيب سرور وأمل دنقل... مثلاً إلى حالات التطرف التي نجدها في أشعار أمثال سعيد عقل في لبنان خصوصاً. وفي المغرب كذلك يمكننا ملاحظة نفس المنحى في أكثر تجارب الشعراء الشباب وبالذات في بواكير انتاجهم كمحمد بنيس وأحمد بلبداري وأحمد المسبح.

ولا تكاد تخلو بقية أشكال التعبير الفني الأخرى القولية والحركية مثل الرقص... من آثار الاستمدا والاستقاء سواء من ذلك فنون القصة والرواية عند أمثال يوسف ادريس ونجيب محفوظ والطيب صالح وإميل حبيبي ومبارك ربيع.. أو في الغطابة والأدب الصوفي واللباس وفنون العمار والتزيين (الديكور) والتأثيث... الخ. مما لا يسمح المجال بالوقوف عنده تفصيلاً.

٧ - يطغى على مجهودات الجمع والتلقيب والتأليف والترجمة... في ميدان التراث الشعبي العربي، طابع المجهودات والاجتهادات الفردية والمبادرات الشخصية والحال أن هذا الميدان، وربما أكثر من غيره يحتاج بطبيعته إلى العمل الجماعي والمنظم من جهة وإلى مصادر تمويل وتأييد إداري لا تستطيعها غير المؤسسات العلمية المرتبطة بالدولة في الأمصار العربية من جهة أخرى. وهو الوضع الذي يكاد ينعدم في أكثرها. وإذا ما توسعنا كما هو الحال في مصر وفلسطين والجزائر، فإن ذلك يتسم بالكثير من مظاهر الفقر في التمويل والضعف في التأطير ووسائل العمل التقنية المعاصرة. وذلك باستثناء حالة بعض دول الخليج.

وحيث إن الأمر كذلك على الصعيد العربي عموماً.

فسيتربط عليه حتماً ما نلاحظه من قصور مغل على مستوى التنسيق والتعاون وتبادل الخبرات والخلاصات بين مختلف الباحثين العرب المختصين. فباستثناء ما يسمع به الصدور المنتظم أو التفتت غالباً لبعض المجالات العربية المختصة في الموضوع، فإننا نادراً ما نسمع عن مؤتمرات عربية أو ندوات جهوية أو جمعيات ولجان ومراكز بحث على الصعيد العربي تهتم بشكل منظم ودوري بموضوع الثقافة الشعبية العربي.

٨ - تعتبر ظاهرة السياحة المعاصرة، والتي أضحت تمثل مجالا للاستثمار متزايد الأهمية. من أخطر وسائل التأثير الثقافي المعاصرة، وبالأخص على مستوى العلاقات بين الثقافة الغربية وثقافات الشعوب الضعيفة والمستعمرة سابقاً. وهو تأثير مزيج القيمة والربحية. فهي في الوقت الذي تنبه فيه تلك الشعوب ودولها ورؤسائها بصورة خاصة إلى الأهمية المالية أولاً وقبل العنيد لثقافتها وعاداتها وخصائص شعوبها، بما يحرصها ويدفعها إلى العناية بها والحفاظ عليها مادامت تعتبر عاملاً أساسياً في استجلاب العملة الصعبة من حيث هي تستجلب السائح الغربي الباحث عن الفريدة والخصوصية وما هو غريب عن عاداته وعجيب في منظوره... فإنها أيضاً وبصورة أخطر تلعب دوراً سلبياً مشوهاً وهداماً لتلك الثقافة بالذات، وذلك بسبب من تأثير العين والأذن الغربية على تكيف تلك الثقافة وإعادة انتاجها بما يرضي رغبات السائح الغربي وتطلعه إلى رؤية متحف بشري حي يري من خلاله ماضي الشعوب ومظاهر تخلف وانحطاط ذلك الماضي، أي عليها بما يرضي نزوعه العنصري وإنانيته الخرجسية وإعساسه بالعظمة والكاذبة والغرور الزائف وغير الموضوعي بحال.

عن طريق السائح، وبوساطة السياحة، يحتفظ اليوم العديد من الشعوب العربية خصوصاً بالشام ومصر والمغرب وتونس على تراثها الشعبي وبالأخص منه التشكيلي والحركي والإيقاعي. غير أن ذلك يحدث مع أداء ذميرة قاسية أن لم نقل قاتلة أيضاً. فمن حيث هم يعيدون انتاجه فإنهم لا يراعون سوى العلاقات الضرورية بين الأصل والمستسخ منه. أما الوظيفة الأصلية والواقعية فيقع الغاؤها بشكل تام وبالتالي إعدام الطبيعة الجوهرية للمعطى الثقافي الشعبي، إن السقاء مثلاً يستحيل محض زينة (ديكور) في صورة يلتقطها له السائح بجانب أطفاله. أما السجاد فلم يعد بالامكان التمييز بين أصليه وأثنيه حقا وبين العديد من الزيفات والمغنتات ونفس الأمر بالنسبة لاقاعات وموسيقى بعض الطوائف الزنجية المغربية فالجهوج مثلاً أضحي يوظف لأداء نغمات يأخذ السائح طعم عشاها على سماعها... وشتان بين ذلك وبين وظيفته الأصلية... إلخ. إنها عملية شاملة ومتهججة.

ويكاد يشترك فيها الجميع، تستهدف بوعي أو بغفوية تشويه ذلك التراث، وتحريف وظائفه، وإعادة صياغته، لا بما يرضي حاجيات المواطنين في حاضرمهم بقدر ما يقصد منه إرضاء حاجيات طغلة وراحة السائح الغربي واحط نوازعه الثقافية بل وغرائزه الحيوانية أحيانا كما يمكن ملاحظة ذلك بالنسبة للرقص عموما، وما يعرف بالرقص الشرقي خصوصا.

٩ - في مواجهة هذا النمط الجديد من الغزو الثقافي للنظم والشامل، والذي يستهدف، عن قصد أو عن غير، نفس أهداف معو وتفكيك الخصوصيات الثقافية الوطنية والشعبية، وإن بوسائل أخرى أكثر دهاء وفعالية... لا تقف الشعوب العربية مستسلمة ودون مقاومة بل هي على النقيض من ذلك تجتهد عفويا أو بوعي وقصدية عن طريق بعض متقفيها أو دولها للحفاظ على تراثها وإعادة السدورية لانتاجها بما يسمح باستمراره حيا وظيفيا وخلقيا. إن الكثير من الفنانين التشكيليين والمهندسين المعماريين والموسيقيين والأدباء والباحثين من مختلف الأصناف من العرب المحدثين اليوم يعملون جاهدين على إنقاذ ذلك التراث بإدماج تقنيات الغرب المعاصرة بمضامينه وأشكاله الفنية الموروثة. ومن جهتهم فإن الأهالي أيضا، وسواء عن طريق الأسر الحديثة في المدينة، أو عائلات وعشائر البادية خصوصا، قد بدأوا يسترجعون ذائرتهم الخاصة ويحددون المحافظة على موروث أجدادهم. وكما لاحظ ذلك مرة الكاتب الطاهر بن جلون في مقال أدبي استطلاعي عن جامعة لغنا باعتبارها أكبر ساحة عالية لانتاج وإعادة إنتاج معطيات الثقافة الشعبية، فقد سجل انسحاب جمهورها الحقيقي منها وتركها ساحة مصطنعة لترضية السائح الأجنبي وجيوب المستثمر الغربي، وبحسب لهم عن ساحة أخرى بدوباب إغماط، ويسيدي يوسف بن علي ليمارسوا فيها بأصالة وحميمية وصفق... فرجاتهم وتعبيراتهم الثقافية الخاصة والمستجبة لحاجياتهم الاجتماعية - الثقافية الحقيقية. ساحة تقوم بوظيفتها التاريخية الأصلية والأصيلة لتحقيق هدف الاندماج والتلاقح والتعبير الثقافي لاختلاف فئات وطبقات الشعب: البادية والمدينة، الرجال والنساء، الشيوخ والأطفال، المثقفون والعوام... ومختلف الشرائح المهنية والحرفية. جامعة شعبية تتكامل في التفاعل مع نور المسجد وعلاقات الجيرة في الحي السكني والأسرة لتأكيد ميثاق الوحدة وتأكيد الهوية وإبراز الشخصية العرة والمستقلة.

١٠ - إن الطابع الرئيسي للوضع التاريخي العربي الحديث والمعاصر، مازالت تحكمه تناقضات بناء الدولة الوطنية. أو القومية العصرية المستقلة الموحدة وذات السيادة على الحاضر والمصير. ولأن الأمر يحدث حتى الآن بقيادة طبقاتها الوسطى الحديثة النشأة والمتجربة والمقتدبة في ذلك بنماذج الماضي الغربي

الحديث وخصوصا منه الأوروبي، فليس من المنتظر لذلك أن تنهض للاهتمام بهذا الحقل المليء من منظورها بالانغام والمخادير، رغم اضطرابها اليه، وبأ للمفارقة: لبعض الحاجيات الطارئة والظرفية بالنسبة لبعضها، الدائمة لبعضها الآخر. إن بناء أو إعادة بناء الدولة، وما يقتضيه ذلك من شروط الوحدة المجتمعية والاندماج الثقافي الشامل، في مواجهة أخطار التفتت والتمزيق الموضوعية أو المصطنعة... كل ذلك يفرض عليها أكثر من دواعي النقيض، الاهتمام أكثر بما يوجد ويدعم مقومات المشترك والعام بدديلا وعلى حساب عناصر الاختلاف والخصوصيات الاثنية، الهوية والقبلية.. أي عمليا نفس الحقل الذي يفتسي بها وتفتني منه عناصر ومقومات ما يسمى بالثقافة الشعبية.

إن مقومات المشترك الثقافي العربي، هي اليوم وفي منظور وآفاق الطبقات السائدة العربية، هو بالأساس الذاكرة الإسلامية وركيزتها القرآن الكريم واللغة العربية الفصحى، التي تحفظها ويحفظها من أخطار الاجتثاث والضياع. وقد تجاوز اليوم هذا الهم، انشغالات الدول والحكومات العربية، ليصبح مجددا انشغالا شعبيا عاما وعارما ومن ثم نلاحظ هذا الانبعاث للحنر والحيلة تجاه كل ما هو ثقافي شعبي قد يفسد العقيدة أو يفسد الشريعة أو يفسد اللغة، يعلو أحيانا ليلبلغ درجة الحرب العلنية أو الضمنية، لكل ما قد يتوهم غالبا الكتابة بآي تهديد له لكيان الوطني الهش أصلا والضعيف المتماكس، بالتالي لكل قول أو فعل ثقافي شعبي يمكن أن يستعمل ذريعة أو قناة لتوليد وتعمير دعوات سياسية انعرالية أو انشقاقية.

١١ - وعلى مستوى المثقفين والباحثين المختصين نستطيع أن نلاحظ أيضا نفس التخوف والحذر باديين في تردهم عن اقتحام بعض مجالات البحث في حقل الثقافة الشعبية والتي تعتبر ملفومة عقائديا أو سياسيا. كما أنهم في أعينهم نفسها يشغلون غالبا تحت ضغط هاجس الخوف من الاتهام بالسقوط في أهداف ومقاصد المدرسة الاستشراقية، مؤكدين غالبا على ما يشكل في منظورهم عناصر الوحدة والاتصال في الموروث الثقافي الشعبي العربي. وعندما لا يحضر هذا الهاجس، يفضل الباحث العربي غالبا الكتابة بلغة أجنبية كما كان يحدث بالنسبة للعديد من الباحثين الفلسطينيين وما نلاحظه اليوم لدى بعض باحثي المغرب والجزائر.

تلك هي بالاجمال أهم ما يتناسب استخلاصه من العرض العام حول علاقة العرب المحدثين بذاكرتهم الثقافية الشعبية. لم تستهدف منه الاحاطة والشمول والتدقيق وما يقتضيه من توثيق واستشهاد، وذلك بسبب من وظيفته التمهيدية في هذا البحث للصل بموضوع محدد من موضوعات ما اصطلح على تسميته بـ«الثقافة الشعبية».

هذه بعض النظرات المتنوعة في عالم الرواية المصرية العربية المعاصرة، كتبها شاعر لا هو روائي ولا هو ناقد رواية. ولهذا فإن هذه النظرات تتسم بطابع الآراء الأدبية أكثر من انسامها بطابع النقد التطبيقي المحترف. كما أنها تمزج بين التقييم الأدبي والانطباع الذاتي، وبين التعرض للأديب والتعرض لأدبه، وبين التداخل الشخصي الإبداعي لكاتبها مع موضوعاتها أو صانعها المبدعين.

ولأنها رؤى شاعر، فسوف تتضح من خلالها صلة الرجم العميقة بين الشعر والرواية، وسيجلى فيها نبذ تفضيل نوع أدبي عن نوع أدبي، تحت مزاعم من نوع أننا نعيش زمن الرواية، أو غير ذلك من انحياز وتحزب.

السطور القادمة، إذن، هي رسالة محبة، من الشعر إلى الرواية.

## روائيون في القلب

حلمي سالم \*

- ١ -

### شاعر القصة القصيرة

عندما كانت الستينات المصرية تقرب من انتصافها، كان رجيل أدبي طويل، في سائر فروع الأدب من قصة وشعر ومسرح ورواية، قد طلق بتشكيل - على أرض الواقع الأدبي والاجتماعي - بعلام حادة ووضوح مبین.

كانت اللحظة السياسية - آنذاك - تشهد الإبرام للنهائي لتلك «المصالحة التاريخية»، التي كانت حروفها الأولى قد وقعت فعلياً خلف أسوار السواحات وأبى زعبل، بين معظم - ولا نقول: كل - قادة الفكر الجذري الاجتماعي وبين النظام الوطني، تلك المصالحة التي فتحت بوابة عريضة لاندفاع الماهية الجذرية لمصالح ذلك الفكر الاجتماعي وذويها في الدولة.

ومن ثم، فإن صعود ذلك الرجيل الأدبي الستيني، كان يؤسس وجوده التاريخي على دعائمين جوهريتين، تكمل إحداها الأخرى، في جدل السياسي والأدبي:

أولاهما: رفض ذلك الاندماج والتخالف، المذوب للحدود الفكرية بين ماهية القاص الراهن وماهية المقبل النقيض.

\* شاعر من مصر.

وقد يكون بإمكان المرء أن يرى - في إطار تداخل الخطوط بين المستويات المختلفة الأدبية والسياسية والاجتماعية - أن رفض ذلك الرجيل الأدبي لتلك المصالحة التاريخية التي خلفت الاندماج والتخالف الأنفين، كان هو «الصورة الأدبية» لرفض القطاعات العريضة من قواعد فاضل الفكر الجذري، لنفس تلك المصالحة التي أنجزها قادة ذلك النقيض، من وراء ظهر ومبدأ تلك القواعد العريضة.

وثانيتهما: ادراك ضرورة الانتقال - بالقصة القصيرة - خطوة جديدة على واقعها الفكري والفني الذي وصلت إليه مع الرجيل السابق، الذي يقف في الصدارة منه يوسف ادريس خاصة.

وقد وجدت هذه المتغيرات الجديدة لدى ذلك الرجيل الستيني تجسدها شبه التنظيمي في جماعة ومجلة «جاليري» ٦٨، التي كانت أولى التجارب الأدبية المستقلة عن الأجهزة والمؤسسات الثقافية الرسمية، والتي استلهمتها فيما بعد معظم التجارب الشبابية المستقبلية التي ملأت سماء مصر لأكثر من عقدين كاملين بالثقافة الوطنية والديمقراطية الجادة، ومن بينها مجلة «خطوة» التي شارك يحيى الطاهر عبيد الله أيضاً في تأسيسها عام ١٩٨٠.

كانت الهزيمة قد وقعت في ١٩٦٧، لتؤكد ذلك الرجيل - ضمن ما تؤكد - صحة رفضه لتلك المصالحة الآتية، بكشفها

ضرر الفلسفة «الشمولية» التي قامت عليها، ولتؤكد دقة إدراكه لضرورة تجاوز المعطيات الفنية والفكرية للقصة الرائعة وللأدب عامة ساعتئذ، بكشفها لفساد سياسة الأدب «الهاتف» المتخذ بالتبرير والتزويق.

في كلمة واحدة نقول:

لقد وقعت هزيمة ٦٧ على رأس هذا الرعيل الأدبي مباشرة فصرخ، وكانت صرخته مجروحة، وجارحة.

مجروحة لأنها طفحت بالألم، والانكسار الحاد والمرارة التي كشفت غطاءها هزيمة مباغته - وليست مباغته - ليتضح لهم أن أساس ذلك البناء الضخم الشاهق كان منخورا بالسرور الاجتماعي والنزاع الشمولي. وهو ما لخصه صلاح عبدالصبور قبل ذلك بقليل بجملته المرة «الدودة في أصل الشجرة».

وجارحة لأنها طفحت بالادانة والتعريية القاسية والتشريع الجراحي الحاد، إذ كشفت الهزيمة لهم ضلال نهج الإصلاح التبريري والترميم وبدن المتصدع المنهار.

على أن الأكثر نزيفا في المجروحين الجارحين، كان ذلك الصعيدي التحيل.

حينما كان يحيى الطاهر عبدالله (١٩٢٨ - ١٩٨١)، يستقل قطار الصعيد من قريته - الكركنة القديمة - في أواخر عام ١٩٦٤، موليا وجهه شطر القاهرة - وربما رحل إليها مشيا على القدمين - كانت اللحظة السياسية والأدبية مؤهلة لنشوء واستقبال «قول» جديد في الحقل الأدبي:

المصالحة المذكورة كانت تتم، وكان أبطالها وضحاياها يخرجون زمرا زمرا إلى ساحات العمل السياسي والثقافي.

يوسف اندريس كان - على الصعيد الفكري السياسي - قد وضع نفسه بين قوسين إزاء مجمل الحركة التقدمية المصرية، حينما بدأ ينشر روايته «البيضاء» سلسلة على صفحات جريدة «الجمهورية»، وهي الرواية التي حفلت بالتشهير بالقدميين وتشويهمهم أخلاقيا، بينما هم في باطن السجون، وكان - على الصعيد الفني الجمالي - قد بدأ يستند ريادة القصصية ويستهلك إضافته التي قدمها على سابقيه الكلاسيكيين من كتاب القصة القصيرة كمحمود طاهر لاشين ومحمود تيمور ويحيى حقي وعبدالمع الصاوي وغيرهم، على تباين درجات التفاوت الفني والفكري فيما بينهم جميعا.

وفي جملة نقول: - كان الواقع الثقافي المصري محتاجا إلى رعي لمجد، في القلب منه كان يحيى الطاهر عبدالله، ينفرد وينفرد.

وقد شهدت حياتنا الأدبية صعود ذلك الرعيل عبر موجتين متلاحقتين متداخلتين: شكل الأولى منها كل من: إدوار الخراط وغالب هلسا وصنع الله إبراهيم وبهاء طاهر وكمال القلش وجميل عطية إبراهيم وجمال الغيطاني ويوسف القعيد وغيرهم. وشكل الثانية كل من إبراهيم أصلان وعبدالحكيم قاسم ومحمد البساطي وإبراهيم مبروك وسعيد الكفراوي ويحيى الطاهر عبدالله وغيرهم من أولئك الذين كان عليهم مهمة تجسيد الرافد التقدمي الشبابي الجديد، الذي كان قد بدأ يشكل ملامح الحلقة الثالثة من حلقات تاريخ الفكر التقدمي المصري، ذلك الرافد الذي كانت مظاهرات ١٩٦٨ الطلابية العمالية شهادة عنيفة لميلاده العنيف.

كانت القصة القصيرة قبل ذلك الرعيل تدور على الصعيد الفكري الاجتماعي حول بعض المفاهيم الجديدة التي يزرعها مجتمع يوليو ٥٢ في مواجهة قيم العهد السابق الاقطاعي الاحتلالي، وحول تصوير الواقع الريفي وصراع القيم الاجتماعية فيه.

بتعبير آخر: - كانت القصة تخوض أدبيا معركة الحلقة الأخيرة من حلقات صعود الطبقة الوسطى الوطنية ضد الاقطاع والاستعمار العسكري والاقتصادي.

وكانت تدور على الصعيد الفني والجمالي، حول محور «الحكي السردية» الأحادي عبر صوت القاص الفردي، وحول التقابلات الثنائية المنفصلة (الخير والشر، الحصل والظن، الاقطاع والفلاح، الأبيض والأسود) وحول المباشرة الزاعقة التي تنصر الخير على الشر، وتنصر قيم الفضيلة على قيم الرذيلة.

بتعبير أدق: كانت القصة تصدر عن نزع «رومانسي» ذي صبغة اجتماعية ووطنية. ولم تكن الروح الواقعية التي وسمت بعض القصص حينها بفجاجة وخطابية صاخبتين سوى وجه من وجوه ذلك النزع الرومانسي ذي الصبغة الاجتماعية والوطنية.

وإذا كانت تلك القصة بالخصائص التي سبقت قد نهضت في حدود شرطها بدور تاريخي عظيم، على المستوى الفكري وعلى المستوى الفني، فإن الواقع - حين بدأ الرعيل القصصي الجديد يصعد إلى عتق المشهد - كان قد بدأ يتغير، وشرطا جديدا كان قد بدأ يقوم: فلم تعد الطبقة الوسطى في لحظة صعودها لغتي، بل صارت تتهدى صوب انهيارها المنتظر ولم تعد تلك الرومانسية المتزلزة، يقضياها الجزئية وأشكالها الفنية المباشرة مناسبة.



كان على جيل يحيى الطاهر عبدالله، إن، أن ينتقل - على المستوى الفكري - من الموقف «النقدي» السابق إلى الموقف «النقضي» الناضج من الإدانة الكاملة للراهن المريض، والتشريح بواقع قادم ينتهي فيه القهر الاجتماعي والانساني. وأن ينتقل - على المستوى الفني - إلى خلق قصة تعتمد (البقاء) الدرامي المتشابك، الذي تتعدد فيه الأزمنة وتتداخل فيه المستويات الشعرية متنوعة متفاعلة، ويسقط فيه من المنجزات التقنية للشكال الفنية الأخرى: السينمائية والمسرحية والشعرية.

صالح المحور الموضوعي الأساسي لقصة جيل يحيى الطاهر عبدالله هو التعبير عن (أزمة) الواقع المصري في السنوات الأخيرة على شقي الميادين : أزمة الديمقراطية وحرية الفكر والوطن والانسان. أزمة التناقض بين الشعاع الرسمي والواقع المعاش اليومي. أزمة تطلد الواقع الاجتماعي وتقصفه تحت ضربات الطفيليين والمرابين وملوك الانفتاح الاقتصادي والسماسرة.

إن شعورا عميقا بالخيبة والاستلاب والاعتراب يهيمن على مناهات قصص ذلك الجيل، يرفده شعور عميق آخر بأن انتقاء ذلك الواقع المجهض هو الصورة الوحيدة لتحقق انسانية الانسان.

على أن يحيى الطاهر عبدالله قد تميز عن أبناء جيله الأدبي وهم ينجزون مما همهتم بمستوياتها الفكرية والفنية، بسمتين كبيرتين تفرد بهما بين صحبة القصاصين:

السمة الأولى: هي خصوصية «اللغة» في أدائه القصصي، تلك التي أولاها عناية فائقة، فهو يستعين بلغة الأداء الشعري لإقامة بنيان قصصي، مما حدا بنقاد عديدين أن يصفوه بأنه شاعر في القصة القصيرة.

وقصته «أنا وهي زهور والعالم» نموذج ناجح لتجسيد هذه السمة. الجهد اللغوي الرفيع عند الكاتب. فاللغة الشاعرة هنا لا تقتصر على اختصار العبارة وانحباك اللفظ باللفظ، بل تنمدها إلى حيازة مجموعة من خصائص اللغة الشعرية بعامه:

حيث استخدام المفردة «الزكرة» محل المفردة «المعرفة» مثل (تريف في الجوب بأجنحة)، وحيث استخدام التكرار الشعري الإيقاعي الذي يخلق إيماء بسيطرة معنى اللفظة المكررة على المناخ الكلي مثل «كان للشجر رائحة، وللأرض رائحة، وللشائش رائحة، ولفني رائحة»، ومثل «زهور سوداء بالعالم. زهور سوداء. زهور بيضاء بالعالم. زهور بيضاء»، ومثل «طيور الربيع عند عين الماء تطلب الماء وتغتسل

، وتنفض عن ريشها الماء». وحيث استخدام التقابلات الشعرية اللفظية والمعنوية، مثل «الربيع - الصياة - سوداء / الخريف - الموت - بيضاء»، ومثل «كنا بالحديقة» في بداية مقطعها الأول، و«بالحديقة كنا» في بداية مقطعها الثاني.

واختلاف موضوع كل من كلمتي «كنا» و«بالحديقة» في الموضوعين ليس يؤدي غاية لغوية شعرية فحسب، بل هو يتسق مع مضمون كل حركة من الحركتين:

في الحركة الأولى، حيث الربيع والحياة، عين الماء المليئة بالماء، كانت الفاعلية والحضور الأساسي للإنسان، للذات لوجود العاشقين المتواصلين، ولذا جاءت «كنا» في الصدارة. بينما في الحركة الثانية حيث الخريف والموت، عين الماء الفاعلة من الماء صارت الفاعلية الأولى للأشياء، للمكان لا لشاغل المكان، للانفصال للغربة بين العاشقين المستلبين، ولذا جاءت «بالحديقة» في الصدارة.

على أن النسق الشعري، هنا، لم يأت نتيجة الصياغات اللغوية الشعرية، بخصائصها المختلفة المشار إليها فحسب، بل جاء ويهيء في معظم قصص الطاهر عبدالله من الموقف برمته، من «البقاء» الشعري الذي يقيم به عمله القصصي.

قصة «أنا وهي زهور والعالم» تنهض على حركتين متقابلتين كأنهما الفرار والجواب الموسيقيان، تقابلان فنيا وتقابلان معنويا : في الأولى حياة وتواصل وازدهار، تحقق يشوبه خوف الاستلاب أو اتصال يشوبه خوف الانقطاع، ربيع تحترقه زهرة سوداء. وفي الثانية موت وذبول وانقهار، استلاب يجعل يسعى للتحقق والانسجام، أو انقطاع يجعل بوجود الاتصال، خريف تفرقه زهرة بيضاء.

جدلية ثلاثية : حياة - موت - حياة .

والحركتان تكادان أن تكونا متقابلتين في بنائهما التصويري، لا يختلفان إلا في مواضيع بعض الألفاظ والصفات، على الطريقة الشعرية في تقديم متناقضات شعرية وموضوعية عبر سياق من متناقضات المفردات اللغوية.

وإننا كنا استندنا إلى «أنا وهي زهور والعالم» في الإشارة إلى الجهد اللغوي في تكنيك الطاهر عبدالله القصصي، فلابد أن نوضح أن ذلك الجهد اللغوي قد تجل بصور أكثر رقبيا وأخصب إيقاعا وحكمة في قصص غير هذه كثيرة، وخاصة في مجموعته الأخيرة «مكايات للأمير» لم يعنينا من الاستشهاد بها سوى صعوبة استخلاص فكرة من قلب سياقها الفني الشائك للتدليل.

كانت تلك أولي السمتين اللتين تميز بهما يحيى الطاهر عبداً بين أبناء رعيه الأدبي. أما ثنائية السمتين فهي التسيج الأسطوري الذي يلف معظم عمله القصصي.

وإذا كان بعض فلاسفة الجمال المحدثين يشيرون إلى أن ثمة طريقتين ناضجتين للتعامل مع (المعطى الأسطوري) في الإبداع الأدبي، أولاهما هي صهر ذلك المعطى في مصهر العمل الأدبي ليخرج في سياقها ذا دلالة جديدة معاصرة تصب في مجرى الغرض العام للعمل الأدبي، وثانيتهما هي خلق أسطورة كاملة جديدة بالعمل الأدبي، فيصحب كل عمل أدبي عظيم أسطورة عظيمة، فإن يحيى الطاهر عبداً قد اعتلى صهوة الطريقتين معاً.

وقاري: قصص الطاهر عبداً القصيرة سيجد معظمها يصدر عن تلك الطريقة الأولى: جدل الموروث والمعاصرة من منظور يرفد النزوع التقدمي للأدب عنده براءتد تراثي أصيل. وسيجد أن الطريقة الثانية، خلق أسطورة جديدة بالأدب، هي الرسم الذي خرجت منه روايتاه «الطوق والأسورة» (١٩٧٥) و«السدف والصندوق» (١٩٧٧)، وقصته الطويلة «الحقائق القديمة» ما تزال صالحة لاثارة الدهشة، (من مجموعة «حكايات للألم» ١٩٨٠)، ففي هذه الأعمال لم يقتصر الطاهر على الاستلهام العصري والجدلي للمعطى التراثي – الأدبي والشعبي والديني – بل صار إلى صنع أسطورة أدبية كاملة.

كان ذلك البعد الأسطوري واحداً من المنجزات الفنية في أدب الأدبي، التي شدت انتباهات واحد من النقاد الذين درسوا أدب يحيى الطاهر عبداً، هو الناقد فاروق عبدالقادر. ومن أسف أن أدب يحيى الطاهر عبداً لم يحظ – في حياته – إلا بثلاث دراسات يتيمة، أحدها للروائي والناقد إدوار الغرطاف في تقديم إحدى روايات الطاهر، والثانية للناقد رضا الطويل في العدد الأول من مجلة «الفكر المعاصرة المصرية الوطنية المستقلة»، والثالثة للناقد سامي خشبة في أحد كتيبه النقدية.

يلفت فاروق عبدالقادر انتباه القاري عن معرض حديثه عن مجموعة «حكايات للألم» إلى أن الطاهر قد بلغ في هذه المجموعة مستوى لم يحقق قبلاً من حيث تنويع وسائطه في القصة، والاستفادة من المأثور الشعبي للراوي القوال (الحكايات)، إذ يكرر الفاظاً يعينها تقوم مقام الرقي والتعاونيد بالحديث إلى جمهور المثقفين أمراً كان أو جماعة واستخدام الحكاية داخل الحكاية والأسماء ذات الدلالة، وتعتمد البساطة الظاهرية في سوق الأحداث الهامة والخطيرة، والأحالة الدائمة لعناصر الطبيعة وتوظيفها في الوصف أو

الكشف عن مشاعر الشخصيات والاستفادة من معرفة تفاصيل الحياة في قرى الصعيد ومدنه الصغيرة، واللجوء إلى ضرب الأمثولة والحكاية ذات المغزى، والانتكاس على الخبرة الشعبية الموروثة وانتقاء عناصر كثيرة من «ألف ليلة وليلة» ينطلق بها ويمزجها بعناصر من عالمه هو في كل واحد متساوٍ. بل إن مجموعة كاملة مثل «حكايات للألم» تستلهم في شكلها الروائي وأدائها طريقة الحكيم والأدباء «ألف ليلة وليلة».

العالم في قصص يحيى الطاهر عبداً انتقل لثلاثين كبيرتين في المرحلة الأولى من رحلته الإبداعية كانت القرية المصرية الصعيدية خاصة، هي مدار التجربة الأدبية. وفي المرحلة الثانية من رحلته الإبداعية كانت المدينة هي مدار التجربة الأدبية.

على أن (طبيعة العلاقات) في العالمين واحدة القهر الطبيعي والاجتماعي والانساني.

قدم يحيى الطاهر – في مرحلته الأولى – رؤية متميزة للحياة على أرض الصعيد المصري. وإذا كان نصيب الصعيد حيث عراقية مصر وألقى صور الإنسان نصيباً قليلاً في الأدب المصري الحديث بالمقارنة مع نصيب ريف الدلتا أو أحياء المدن الصغيرة والكبيرة – كما يلاحظ فاروق عبدالقادر – فإن يحيى الطاهر بتصويره الخصب للصعيد المصري في مرحلته الأولى يكون قد سد ثغرة مفتوحة في أدبنا، بتفرد رفيع.

لم يختلف جوهر القهر الطبيعي والاجتماعي والانساني في القرية المصرية الصعيدية عنه في المدينة (القاهرة) وإن اختلفت مظاهره: فإذا كان عالم القرية الصعيدية (في الطوق والأسورة مثلاً) يصطبغ بشهوات محاصرة متوشية للتحقق لكن الواقع يعوق تحققها ويضع لها العقاب الصارم، وتلعب فيه الأسطورة (الموروثة) دوراً هاماً كجزء من تراث المجتمع المغلق من جانب وكعادل إنساني لهذا الواقع من جانب ثان، فإن بطل الطاهر في المدينة هو كائن صغير مسحوق ضائع بين الجدران والأبنية واللوائح والقوانين وهو مطارِد مقرب في عالم يستلب الإنسان ويحول إلى شيء من أشياء الجامدة (مافتازيا العنف القبيح، من مجموعة «أنا وهي ونهور العالم»).

حينما نقول إن جوهر القهر في أدب الطاهر عبداً واحد، في القرية والمدينة وإن اختلفت مظاهره، فنحن لا نقصد أن ثمة تطابقاً تاماً بين القهرين يعنق على التباين والاختلاف. فإننا إذاً كان القهر في شتى صورته ذا جوهر اجتماعي، فإن مفتاحه في قرية الطاهر عبداً غير مفتاحه في مدنيته.

بحياته وموته - أن يمنح معنى عربيا رافعا لببت إليوت  
الشهر «أبريل أقسى الشهور» ؟

- ٣ -

## الليل وروميش والرحم

صارح سرطان الدم بضعة شهور قليلة حتى صرح. هذا  
هو الكاتب الأديب محمد روميش (١٩٣٣ - ١٩٩٢) الذي  
غادرنا، منذ خمس سنوات، بعد أن ظلت أوراقه في مكتب  
رئيس الوزراء المصري شهوراً تنتظر التوقيع عليها بتأشيرة  
السماح للأديب بالعلاج في الخارج على نفقة الدولة.

ولأنه أديب - مجرد أديب - وتقدمي، ولا سلطة له، ولأنه  
ليس راقصة ولا انتهازي ولا لاعب كرة، ولا قريب محافظ أو  
نسيب وزير، فقد ظلت أوراقه مركونة في مكتب رئيس  
الوزراء (برغم وساطات مكرم محمد أحمد ولطفي الخولي  
ومصطفى الفقي وغالي شكرى) إلى أن جاء الموت أكثر سرعة  
من توقيع ورقة وأرشف حركة من إنقاذ كاتب.

ومحمد روميش واحد من أبرز كتاب جيل الستينات في  
الادب العربي بمصر، فهو رفيق يحيى الطاهر عبدالله  
وعبدالحكيم قاسم وإبراهيم أصلان وجميل عطية إبراهيم  
وعبدالرحمن الابنودي مصري حافظ وعبدالله حاتم  
وصنع الله إبراهيم وغيرهم من أبناء هذا الصف المتميز الذي  
صعد كالشهاب في حياة الادب المصري فيه من الشهاب أبعته  
البارقة وفيه منه اختراقه المبالغ.

صدرت لمحمد روميش مجموعة قصصية واحدة بعنوان  
«الليل - الرحم» في عام ١٩٦٩، ضمن سلسلة «كتاب الغد»  
فهر من الكتاب قلبي الانتاج كبرى القصة. وترجع قلة إنتاج  
روميش إلى أنه قد أصيب - مثل معظم أبناء جيله - بصدمة  
قارعة ١٩٦٧، فكان أثر صدمة الهزيمة عليه قاصداً، إذ أكثر  
الصمت عن الكتابة إلا في أندر النذر.

وجمعية «كتاب الغد» كانت جمعية أدبية مستقلة أسسها  
في عام ١٩٦٨ مجموعة من كتاب اليسار المصري الشبان،  
لتكون منبرا للادب الملتزم والكتابة الواقعية النابعة من آلام  
الشعب والآلام، في مواجهة الكتابة المتعالية على هموم  
الفئات الفقيرة من ناحية، وفي مواجهة هيمنة السلطة  
السياسية (الوطنية المهزومة) على المؤسسات والمنابر جميعا  
من ناحية ثانية.

وقد ضمت الجمعية بين مؤسسيها إبراهيم قهسي  
ومحمد سيف وخليل كلفت وعبدالمعزم تليع ومحمد روميش  
وعزت عامر وعزالدين نجيب وزين العابدين فؤاد ونجيب

هو في القرية ذو مفتاح قدرتي طبيعي في قشرته الخارجية  
حيث الناس فيها أسرى بظطربون في واقع قاس، تحكمه  
علاقات حديدية صارمة محددة سلفا، تنتظم طقوس الحياة  
اليومية حتى أدق تفاصيلها، وهي محفورة في وجدان الناس  
وعقولهم، تجعل كلا منهم قيما على الالتزام بها لنفسه  
وللآخرين، مجتمع محاصر منطلق السيادة فيه للرجل،  
ولكبار السن منزلة خاصة، والعلاقات الأسرية فيه هي البنية  
التي تنتج العلاقات وتحدد الأدوار، يطلق بالحرمان النفسي  
والجسدي عبر تقاليد ذات قداسة وديمومة (فاروق عبدالقادر  
- نزهة قصيرة في صحبة قصاص -) في كلمة واحدة: القهر هذا  
ميتافيزيقي إقطاعي.

وهو في المدينة ذو مفتاح مدني فيزيقي، في قشرته  
الخارجية، حيث مجتمع لا يملك المرء فيه أن يدفع عن نفسه  
الشعور الواقعي الذي يداخه بانه مستذل مهان (تلاوة  
ماسونية - من مجموعة أنا وهي وزهور الصائم)، وحيث  
تحاك مؤامرة خفية دائمة قاهرة للبلط المسحوق والمستلب،  
فيرد مولود لوجه الذات:

«إلى متى يسرقني الجرسون، ويدس لي صاحب المطعم  
المصفي في الطعام؟ لم لا يرين جرس التليفون لما أطلبها؟ وإن  
رن لا أسمع ردها؟ ولو رد أسمع من أريدها تقول إنها ليست  
هي؟».

مجتمع ضاغط ينضج بالانقطاع لا الاتصال، ويفتقر إلى  
الانسجام والتناغم، حافل بالساارقين وتجار السوق السوداء  
والبيضاء، يجسد بذقة أخلاقيات طبقة تنهار بقيمتها  
وتوانيتها الدنيئة. في كلمة واحدة القهر هنا مادي راسمالي.

ليس ذلك العالم الذي تصوره قصص يحيى الطاهر  
عبدالله هو - بدون مغالاة - الترجمة الأدبائية الأدبية للتحليل  
الذي قدمه المحللون العلميون حينما شخصوا المجتمع  
المصري باعتباره مجتمعا شبه إقطاعي شبه رأسمالي؟ فيكون  
يحيى الطاهر بذلك قد كشف ببصيرة الفنان الناقدة ووعي  
اللفظ السليم طبيعة الواقع الاجتماعي المصري (والعربي  
عامة) فاضحا علاقات القهر السائدة فيه، مردفا ذلك  
بفهمه تنامي التناقض الطبقية الجديدة به.

يلخص إدوار الخراط دراما يحيى الطاهر عبدالله في  
كلمات قليلة بقوله: «إذا كانت حياته كلها حكاية، وقصيدة،  
فإنه مع ذلك عرف كيف يصوغ لنا الحكاية والقصيدة، أو -  
على الأرجح - القصة / القصيدة. وكان ذلك هو ما استلهمناه  
في هذا النسق الذي نضع فيه كتاباته الكاملة».

في أبريل ولد يحيى، وفي أبريل مات. تراه كأن يجرى -

والواقع أن «اللبل» – الرحمه ليست كل ما كتب محمد رومي، فقد تبين من الحديث مع بعض أفراد أسرته أن لديه مخطوطاً تحت الطبع – لم ير النور – لمجموعة قصصية بعنوان «الشمس في برج المحقق»، وهي المجموعة التي تحدث عنها د. صبري حافظ في ندوة الناشرين التي أقامها أتيليه الفنانين والادباء بالقاهرة بالتعاون مع مجلة «أدب ونقد» – التي كان رومي عضو مجلس تحريرها – بعد أسابيع من رحيله.

في هذه الندوة تحدث الناقد ابراهيم فتحي عن اللغة القبطية في قصص رومي، التي يمزج فيها مزجاً طبعياً بين العامية والفصحى، وعن التصنيف الفني الذي يمكن أن يندرج تحت بعض قصص مجموعته الأقرب إلى القصة القصيرة الطويلة.

وقال د. صبري حافظ أن كل جيل من الأجيال الأدبية كان يشهد دائماً أدبياً موهوباً من أبنائه يتوقف عن الكتابة. وأن رومي كان هو هذا الأديب بالنسبة لجيل الستينات.

أما فريدة النقاش – رئيسة تحرير «أدب ونقد» فقد ذكرت أن رومي كان نموذجاً أخلاقياً وسلوكياً وإنسانياً نادراً، وفيما لأصدقائه متسامحاً عطوفاً، وأباً ديمقراطياً بحق.

وفي دراسة نقدية لاحقة أوضحت فريدة النقاش أن الحب غير المحقق هو موضوع رئيسية من موضوعات عالم رومي، الرفي الفني المقترح على الرواية، لا بسبب استحالات ميثافيزيقية أو هواجس في النفس أو القلب أو دسائس العزول، وإنما بسبب قسوة الواقع وضغوطه المحكومة باستغلال يكاد يتخذ صورة قدرية. إن الحب غير المحقق يتعرض للتدمير بموت المحبيب تارة وموت الحبيبة تارة أخرى، مرة موت مفزع حيث يتكدس الميتون في زمن السخرة على الأحياء الذين ينتظرون الموت، وقد ألبى بهم جنود الاحتلال من فوق النل حين حل بهم التعب، ويسأل أحدهم بسخرية مرة: لماذا لا يخصصون جبانة للأحياء وأخرى للميتين؟ أما الحبيبة فتقوم في شوطة الكوليرا!

تساءل الروائي سعيد الكفراوي: لماذا يموت هذا الجيل في عمر اقتراضي واحد؟ كأنها اللعنة. لم يصل واحد منهم لمنتصف الخمسين. لا أريد أن أعدد أسماء من مضوا في أكياس من عظام، فكلنا يعرفهم. قلب الوطن وضميره وأصفى مبدعيه يرطون على عجل ويحصدهم الموت.

هل هو القهر والقمع اللذان نعيشهما على امتداد السنوات وحتى الآن؟ هل هي خيبات الرجاء وتكرار الهزائم وقلة الفعل؟

شهاب الدين وغيرهم من كتاب ومبدعين ونقاد عصفت بهم الهزيمة الدوية فأراحوا يتلمسون سبل الخلاص. عن أن أغلب مؤسسي جمعية «كتاب الغد» كانوا من التيار المنتسدين في الثقافة المصرية، ولهذا فقد سيطرت على رؤاهم في الأدب والفن النظرة الميكانيكية الجامدة للواقعية الاشتراكية بما تشتمل عليه هذه النظرة الجامدة من توجيه متعسف للفن والأدب لخدمة أغراض التغير الاجتماعي والتقدم، كما سيطرت على لقاءاتهم الحوارات السياسية المباشرة حتى توارى الأدب خلف السجل الفكري المشتمل. وقد انتهى الأمر بالجمعية عام ١٩٧٢-١٩٧٣ باعتقال معظم أعضائها ومؤسسيها، مع بدايات الثورة الطلابية التي اندلعت في الجامعات المصرية.

وقد خلف رحيل محمد رومي حالة من الأسى المر في الحياة الثقافية المصرية، وحالة من الحزن الغاضب بين عامة المثقفين. قال مصطفى نبيل – رئيس تحرير «النهال» – أن رومي كان نموذجاً للمثقف المصري الواعي بهجوم مجتمعه وقضاياه وأحلامه، وكان يمثل حياة ومهم وأحلام الفلاح المصري والفريّة المصرية، ويكاد يكون أكثر من غير عن أحلام الفلاح ومعاناته الشديدة في ظروف مختلفة، إذ كان دارساً متعمقاً للتاريخ المصري القديم بالإضافة إلى كونه من أهم دارسي فكر عباس العقاد.

وكتب د. صبري حافظ – ابن جيل رومي – يقول إنه برحيل رومي يفقد جيلنا آخر كتاب القرية الأفذاذ. فقد سبقه يحيى الطاهر عبدالله وعبدالحكيم قاسم، للذنان كرسا عالمها القصصي مثله للتعبر عن القرية المصرية وتمويل تفاصيل الحياة اليومية فيها إلى عالم من الابداع الشفيف القادر على الارتقاء إلى آفاق الشعر الإنساني العظيم.

ويرى د. صبري أن «اللبل» – الرحمه هي نرة رومي النادرة، إذ حرص عليها كما يحرص الصباغ على أغلى جواهره، فلقاها من أي أثر للحوشية أو التمنعات الرومانسية، وصقلها بالتشكيلات الجمالية الفنية في التعبير عن التجربة الإنسانية الفريدة عنده وبلور ملامحها الصلدة في بناء القصة المتميز لديه، وتحت تفاصيلها من أديم الحياة الريفية وديانها الخاصة، وصاغ لغتها المتميزة العذبة بعفريته التي تحصل في كل لفظة عبق الريف وتوهج صوره وإيقاع حركته، فأسس من خلال صلاية التجربة وعمق الوعي الرهيف الساري في كل أنصاء المجموعة قيمة مغايرة للقيمة السائدة: قيمة المكيف الثقيل الذي لا يصمد في مواجهة الكم والاسهال الكتابي فحسب، ولكنه يتكسحه أمامه بصلابته وتماسكه وقدرته على إضاءة التجربة وإرهاق الوعي وإمتاع القاريء.

## زمن صنع الله إبراهيم

ليست جائزة العويس التي حصل عليها ، منذ ثلاث سنوات ، هي التي وضعت في بؤرة الضوء، فصنع الله إبراهيم في بؤرة الضوء دوماً بأدبه الجميل ورواياته الكبيرة. كل ما فعلته الجائزة هو أنها أعطتنا، في تلك اللحظة مناسبة إضافية نتحدث فيها - مجدداً - عن صنع الله.

ولاني لست مؤرخاً أدبياً، فإنني لن أقول - مثلاً - أن صنع الله إبراهيم يقف في القلب من ذلك الجيل التراجيدي العظيم - (يسميه البقاد: جيل الستينات) الذي حمل صخرتين هائلتين: الصخرة الأولى هي مهمة دفع القصة والرواية دفعة جديدة ، بعد روادها الكبار في الجيل السابق: نجيب محفوظ ويوسف إدريس وفتحي غانم وأدوار الخراط. والصخرة الثانية هي فجعية تحطم الأعلام العظيمة في يونيو ١٩٦٧ وما تبعها من انكسار القلب .

من هذه الجهة كان على هذا الجيل أن يخوض مقاومتين. واحدة ضد تقليدية الأجيال السابقة وما بنوه من أهرامات أدبية، حتى لو كان بعض الجيل السابق ظل يتجاوز نفسه؛ مثل نجيب محفوظ في بعض قصصه ، وأدوار الخراط في كل عمله. وواحدة ضد الاحباط الذي خلقته النكسة، وضد دواعي النكسة في «دنية» الحلم المزوق الجميل.

ولعل هاتين المقاومتين الشاققتين قد نجدنا نجاحاً ناعم بثماره المبدعة من الفن المبدع.

وأنا كذلك ، لست نقاداً رواثياً، ولهذا فإنني لن أقول ، مثلاً أن قاريه أدب صنع الله إبراهيم سيلحظ سيلحظ الأجواء الكابوسية التي تدور فيها بعض أهم أعماله مثل «الجنة» و«تلك الراحلة» . سيلحظ طابع السخرية والمفارقة الذي يغلف رواياته جميعاً. كما سيلفت نظره حرص الروائي على تجسيد التجاور المستحيل بين الانجازات الاجتماعية والقسم السياسي. وهو يتجاوز مستحيل لأنه سرعان ما يخلي المكان كله للهمزية والانهياد والسقوط: في «نجمة أغسطس» كان العمل في السد العالي على قدم وساق، وكان العمل في مكتب المباحث - كذلك - على قدم وساق.

على أن أهم ما «يلحظ قاريه» صنع الله - أو نأقده - هو ذلك التضفير الدقيق الذي يصنف الروائي في معظم رواياته، وخاصة «بيروت ببيروت» و«ذات» و«شرف» ، بين التوثيق التسجيلى من جانب ، والواقع الروائي من جانب ثان. وهو تضفير يستحيل نزع جانب منه عن الآخر، وللتعامل معه على

والواقع أن سؤال الكفراوي وإجابته - في موت روميش - يثيران بقوة هذه الظاهرة اللافقة في حياتنا الأدبية: وهي ظاهرة رحيل عدد كبير من المبدعين بانقصاص عصر مياغات وهم في انضج العمر وأزدهاء. خاصة من أبناء جيل الستينات ومن الأجيال جميعاً بعامته.

وهناك عوامل كثيرة يمكن أن تفسر هذه الظاهرة: أهم هذه العوامل بالطبع هو ما أشار إليه الكفراوي في سؤاله القهر. أن القهر الذي يعيشه المبدعون - وخاصة جيل الستينات يساهم بقدر ملحوظ في انقصاص العمر. فلقد كسرت انهيارات الأحلام العظيمة أرواح الأدباء الذين كانوا قد عاشوا زمن الحلم الجميل وتصاصدت في عيونهم الأمنيات، وحينما جاءت الهزيمة وثقلت وطأة عصف النظام (الثوري) الذي احتكر الحكمة والحقيقة والوطنية. خاب الرجاء وانفطرخ القلب، وصار مؤهلاً للموت؛ بالمرض الخفي أو بالصادقة أو بالانتحار أو بالجلطة.

إن المناخ العنيف المتلاطم الذي عاشه أديب الستينات سواء في العهد الناصري أو في عهد الانفتاح الاقتصادي - جعله يعيش حياة غير طبيعية وغير صحية، مما يخلق نفساً قابلة للمرض أو قابلة للموت أو قابلة للحادثة، ويخلق جسداً غير طارد للمرض غير مقاوم للأفة أو الجرثومة أو الفيروس!

كما أن اندمام اعتناء الدولة بعلاج الأديب يساهم بدور فعال في الكارثة ، حيث يفتقر الأديب لامكانيات قهر المرض، أو حتى تحييده أو تجميده، مثلما يحدث في حالات عديدة ينجح فيها العلاج السريع في هزيمة المرض أو في تمكين الجسد من الاستمرار به سنوات وسنوات.

إن الاحباط الذي يعانيه الأديب بسبب تراجع دوره وتدني مكانته وتأثيره - إننا نقيس بالمفني والراقصة وتاجر الفردة - لايد أن يخلق بيئة مناسبة في جسده لكل آفة فتاكة ، سرعان ما تطفله بيسر وخفة. مع ما يعانيه الأديب من شعور بأنه فرد وحيد في مهبط كل ريح وكل سلطة وكل خلل اجتماعي أو سياسي، فلا مؤسسات تجمعه ولا حياة حزبية صحيحة تدافع عنه وترتفع به وترفعه، ولا جماهير غفيرة من القراء تساندوه وتدفعه وتدفعه الثقة والأمل والشعور بفائزته وجدوا.

إن كل ذلك الوضع المدمر لايد أن يخطف الأعمار الجميلة ، وهي في أزهى اللحظات من النضج والعطاء.

انفراد — كما دعا البعض — لأن كليهما معا يشكلان التكوين العضوي للنص.

والأنني لست مؤرخاً أدبياً ولا ناقداً روائياً، فإنني سأقول بعض الكلمات، مصدرها الوحيد أنني محب للكاتب ولكتابته:

أما محب للكاتب ، فلأنني قدرت عالياً تفرغه للكتابة والفن، وضنه بوقته وجهده وقلبه على أن تصنع شيئاً سوى الأبداع. وهو التفرغ الذي يمثل لي أملاً مطلقاً، لست أدري متى ستواتيني شجاعة صنع الله حتى أحققه؟

والأنني قدرت عالياً إقلاله في الكتابة، فلم يكن تفرغه للكتابة استسهالاً لها، فلم يفتح الصنبور على آخره كما يفعل آخرون غير متفرغين، حتى ليدهشنا أن صنع الله قد حقق مكانته العالية في أدبنا العربي الحديث من خلال ست روايات لا غير (حتى الآن) هي: اللبنة، تلك الراحلة، نجمة أغسطس، بيروت بيروت، ذات، شرف (إذا استثنينا بالطبع ترجماته وأعماله العلمية للأطفال).

كما أنني محب لبساطته وسعة قلبه وتواضعه الجم، حيث لا «ذات» متضخمة له، وحيث فرحه بكل جديد وجميل.

وأما محب لكتابته، فأمر شره يطول، ويكفيني فيه أن أذكر أنني حينما قرأت روايته الأخيرة قلت للزميلة فريدة النقاش وبعض أصدقائي، بحماسة لم تعهد عني، وخاصة فيما يتعلق بالروايات. «هذه الرواية واقعة من وقائع مصر الحديثة، وأنا أشعر بالفخر لأنني أعيش في نفس الوطن والزمن الذي يعيش فيها صنع الله إبراهيم».

ذات صباح بن جرس التليفون بمقر عملي، وكان المتحدث صنع الله إبراهيم، الذي بادرنى بقوله: «كيف أنتك جملة: لم أشاهد عشيقه الضابط الفرنسي، لكنني سألح المصاح على الطوابق العليا، قلت: أربعة أجنة في خلاه معدني، وظف هذه المقابض الحفقات خامسهم: مصري».

كان إعجابي منصبا على تضميني لفيلم عشيقه الضابط الفرنسي داخل سياقي الشعري في قصيدة في بعنوان المستوصف.

والحق أن روايات صنع الله وأعماله كانت مصادر في بعض قصائدي. وكان أثر مثل لذلك إشارتي له ولترجمته كتاب «التجربة الأنثوية» ضمن قصيدة «درجات في الأزقات»، وهي إحدى قصائد ديوان «سراب التريكو»:

«سنضع الرحة بيننا في دائرة،

ثم ندور حولها بيدلين معقودتين،

وإذا جاءنا صوت انخيار سقوف مجاورة،  
سنسرع إيقاع الدوران،  
مع ابتسامات متتاليات،  
ونحن نصيح في توقيت واحد:  
فصحننا صنع الله»

- ٤ -

## الحياة التحتية للجيش

«تصريح بالغياب لمنتصر القفاش» رواية يمكن أن تعد مثالا صحيحا للكتابة الجديدة. فهي ليست رواية تقليدية من ذلك النوع الذي يحتوي على بداية ووسط ونهاية، أو من ذلك النوع الذي تتسلسل فيه الأحداث وتتعاقب فيه الأزمان، تسلسلا منطقيًا وتعاقبا متتاليًا.

وعلى الرغم من أنها رواية غير تقليدية، فهي مع ذلك تحفل بلغة متينة غير ركيكة ولا خفيفة. هنا لغة غير مترددة وغير مريكة، حتى وإن عبرت عن التردد والارتباك والرككة.

هذه هي المدرسة الكتابية التي اختطها الروائي الكبير إدوار الخراط: اللغة المتمكنة في رواية غير تقليدية، واستخدام هذه اللغة المتمكنة في تصني لقطة أو تفصيلة واحدة تصنيًا مشبعًا مدققًا، ولعل هذا هو ما فعله القفاش في وصفه التفصيلي المشبع لمشهد النقاط التلميذات لحبات التوت من الشجرة المجاورة للمدرسة:

«طالما التوت في أغصانه فلا بد أن تتلاقى الأكف. تتناول الطالبات المتناثر منه أسفل الشجرة، المعدة فروعها فوق السور المقام بين المستشفى والمدرسة. يلقين بكتبهن نحو الأغصان، ويتدافعن لجسم المتساقط منها، وتهرس حبات تحت أقدامهن فتمزج بالزمل المغروش به الأرض ناحية المدرسة، أو تتساور بالأسفلت من جهة المستشفى وتصبح رأس إحداهن هدفًا للأيدي عند سقوط حبة، حينئذ يرفقها، ويصير الرصيف الضيق كراسي موسيقية يندفعن نحوها، ما إن يلحقن حيات تسقط فوقه. ويتقافزن نحو غصن يخالين بقربه من أيديهن الممتدة عن آخرها، فتتواضع أخذاً، يجهد العساكر القريبون منها في صيدها بعيونهن».

والأهم من ذلك أن «تصريح بالغياب»، لا تستغرق - فتغرق - في الأحاديث أو الأحداث الجنسية، جرياً على «التقليد» التي يظن أصحابها أن الاكتثار من مثل هذه الأحاديث والأحداث هو كسر للتأبؤ الجنس، أو هو ملمح ضروري من ملامح النص الحديث.

وعلى قدر ما يذكر المرء، فلم تسبق «تصريح بالغياب» رواية كان مجال موضوعها كله هو «الحياة الداخلية في الجيش». لقد مرت بنا بالتأكيد روايات كان للجيش خطا - رئيسيا أو ثانويا - من خيوط نسيجها الكلي، لكنه الجيش في مدلوله الحربي أو الوطني (حيث حماية الوطن ومحاربة الأعداء والانتصار عليهم أو الانهزام أمامهم)، أو الجيش في مدلوله الفوقي السطحي (حيث ممارسات أشكال التراتب والأداء الخارجي في العلاقات العسكرية).

«تصريح بالغياب» هي أول رواية تتخذ الجيش موضوعا لها، لكنه الجيش في علاقته الداخلية أو في «بنية التحتية» إذا صحت العبارة في الأمور الصغيرة للحياة العسكرية وهموم الجنودين المتأففة العابرة التي لا صلة لها بالخطاب الخارجي الملغى. فهنا لا محاربين ولا معارك يفقدى فيها الجنود الوطن ولا عمليات بطولية خارقة من أجل تحرير التراب. هنا جيش عاطل عن عمله. ولذا ليس هناك سوى الطقوس والشعائر والعادات - إجراءات رفع وخفض العلم، إجراءات النضول والخروج من الحما، أساليب ربط وفك «مخلات» الجنود، خطوات التفكير والعقاب والتدوير إلى المكتب!

في هذا السياق (سياق الحياة الداخلية للقوات المسلحة كـ مؤسسة تبدو متماثلة ومهيمنة، ربما نتذكر - فقط - سلسلة أفلام أسماعيل ياسين في الجيش، في البوليبيس، في البحرية... الخ). فهذه الأفلام هي التي كانت تقدم - إلى جانب الجزء الملغى من الجيش، الجزء غير الملغى منه - الكواليس الخلفية لأفرادها، بما تنطوي عليه من هزلية وسخرية وتهكم، أي: خلخلة الكيان المتعاسك للمؤسسة المهيمنة. (مع الفوارق العديدة بين المثالين، بالطبع).

والواقع أن اهتمام الرواية باللغة (هو على عكس ما يدعي بعض الكتاب الجدد من أن اللغة محايدة لا دور لها سوى التوصيل الجاف المتكشف. فالقفاز واحد من عشاق اللغة (مدرسة إدوار الخراط مرة ثانية) الذين يتمتعون من خلق توازن رفيع بين اللغة، باعتبارها «ناقلة» للانفعال أو الحدث، وبين اللغة باعتبارها «جزء» من الانفعال نفسه والحدث ذاته. وهو في هذا قادر على أن يستخدم هذه اللغة المكيّنة استخدامات مختلفة، كان يقدم بها صياغات تتكررت بالطريقة الشعبية في الحكى

«والبناات يجعلن الجيش فسحة، والفسحة لايد فيها من حكايات، والحكايات عند العساكر، والعساكر قدامه، وقدامه لا أحد ينطق بكلمة، والكلمة لايد أن ينطقها هو».

«ويصف البنات إنها بنات عفية، والعفية عايزة راجل،

والرجال في الجيل ده قليل، والقليل نادر، والنادر صعب تلاقيه، وتلاقي فيه يا فقدم حد زي ناس يتوق زمان».

إن أسلوب الحكى الشعبي، الدائري أو المتضافر، هو الذي يمنح - مع أساليب أخرى - الطابع الشعري لكتابة منتصر القفاش. ذلك الطابع الذي جعل إدوار الخراط يصف هذه الكتابة بأنها «كتابة غير نوعية».

من تلك الأساليب الأخرى التي تمنح السرد طابعه الشعري استخدام «كأن» لوصف المواقف التي يلتبس فيها الواقع بالوهم أو بالطم، أو لرصد تلك «المسافة» بين «الحقيقة» و«الحقيقة»:

«كانتسي مازلت في الخدمة الشنشي.. كانتسي أداوم على النظر إلى تلك المنطقة المالحة في عمق الحوش.. كانتسي نحو هذه المنطقة أسير.. كانتسي نحوها أسعد درجات سلم السكن الحجرية».

تتكرر هذه «الكأن» في أكثر من موضع، متجاوبة مع «ثيمة الصدء» المتراوح مع الصوت، ليشكلا توجه الكاتب إلى تصوير «المسافة» الغائبة بين حالتين أو واقعين أو «منزلتين».

وهذه «المسافة» هي «منطقة» الشعر بأمتياز. صدء الحوش، صدء الحمام، صدء مكتب السرية، صدء المخزن صدء الفصول، صدء الطرقة، صدء السكن، صدء مكتب (المقدم).

هذه المسافة ليست هي الأشياء بالضبط، كما أنها ليست حضورها الكامل، وليست بالطبع انتقامها الكامل، إنما هي «الفجوة» بين الحضور والغياب.

«تصريح بالغياب»، إذن، رواية مكتنزة بمميزات الكتابة الجديدة، ومختلصة - في الوقت نفسه - من عيوب هذه الكتابة الجديدة، التي تتفصح مع بعض صفات الكتاب والمراقبين إبداعيا. وهي - بذلك - تتواصل مع المسار المجدد الذي نشأ في القصة المصرية والعربية، منذ سنوات غير قليلة.

- 5 -

## هل هو زمن الرواية؟

شاعت في الخطاب النقدي في السنوات الأخيرة مقولة مؤداها أن هذا الزمن صار زمن الرواية ولم يعد زمن الشعر.

وقد ترسخت هذه الفكرة وأخذت قدرا من الثبات والرواج بعد صدور ثلاثة أعداد خاصة بالرواية من مجلة «فصول» الفصلية النقدية المصرية، التي يرأس تحريرها ناقدا الكبير د. جابر عصفور. واشتملت هذه الأعداد الثلاثة

على جملة من المقالات لنقاد كبار، يؤكدون هذه المقولة ويشرحونها باستفاضة ووضوح (مثل د. علي الراعي ود. محمد بريدة وجبرا إبراهيم جبرا ونجيب محفوظ ود. جابر عصفور وغيرهم من كبار الكتاب والنقاد).

ولست أريد أن أدافع عن الشعر (بينما أنا أكتب هذه الصفحات عن روائيين وروايات) فأبدو كمن يدافع عن نفسه شخصيا، ولكنني أود أن أسوق بعض الخواطر التي يمكن أن تساهم في مناقشة هذه المسألة التي صارت قضية حياة من قضايانا الثقافية الراهنة.

لا ريب أن الرواية، كنوع أدبي، قد اكتسبت مساحات كبيرة من أرض الإبداع والقراءة في السنوات الأخيرة. وأقصد الرواية في عالمنا العربي بالذات، لأن الرواية في العالم بأسره كانت مزدهرة منذ زمن طويل. إن الشعر في بلاد العرب كان مازال ديوان العرب، بينما الرواية العالمية تصل إلى أعلى الأفاق العالية، إلى الحد الذي شغل كثيرا من المفكرين، وجعل بعضهم يفسر الأمر على أن «الرواية هي ملحمة الطبقات المتوسطة»، وعليه فإن الاحساس بأن الرواية قد صارت هي الشكل الأدبي الأول ينبغي أن يطبق أو ينصرف إلى المجال العربي وحده لا للمجال العالمي كله.

وحينما نأتي إلى المجال العربي وحده، سنجد العديد من العناصر التي يمكن أن تدخل في النظر إلى القضية:

فالانتشار «الكمي» الواسع الذي يستند إليه بعض النقاد - ضمن ما يستندون - في القول بازدهار الرواية عن الشعر، هو عامل «كمي» في النهاية، لا يصلح معيارا لتحديد ماهية «الزمن» بالقول إنه زمن الرواية. ولو كان هذا المعيار «الكمي» صالحا مثل هذا الحكم لكان الأجدر بنا أن نقول إن هذا زمن الأغنية الشيبوبية التافهة أو زمن كرة القدم أو زمن التليفزيون، أو غير ذلك من مجالات تستقلب الأعداد الهائلة من الجمهور.

كما أن علينا - من ناحية أخرى - ألا نمزج بين ازدهار «نثر الرواية» وبين ازدهار «الرواية». فالحاصل أن حظ الرواية في النشر أوسع من حظ الشعر بمرات عديدة. وفي مصر، على سبيل المثال، سلاسل كثيرة شهرية ونصف شهرية لإصدار الروايات، بينما لا توجد سلسلة واحدة، نصف شهرية أو شهرية أو فصلية أو سنوية، تقتصر بنشر الدواوين الشعرية. وهذا الوضع يعطي بلا شك انطبعا بروج الرواية على الشعر أو بتقدمها على الشعر.

لست أهدف، هنا إلى تقرير أسبقية نوع أدبي، على نوع أدبي، ولا تفوق شكل على شكل، وإلا وقعنا في نفس مزللق

التفضيل والاعلاء الذي نذكره ابتداءً. إن هدي ببساطة هو القول إن الشعر مازال مزدهرا كما كان، وما زال في صدارة أنواعنا الأدبية.

إن، ما الذي حدث؟

الذي حدث، في ظني أن علامات ازدهار الشعر في عالمنا العربي هي نفسها العلامات التي يتخذها آخرون مظاهر لازمة الراهنة، ومن ثم يتخذونها قرائن على ازدهار الرواية كيف؟

من علامات ازدهار الشعر العربي الراهن - في رأيي - أنه لم يعد «ديوان العرب». لقد كان الشعر يقوم بدور «ديوان العرب» حينما لم تكن لدى العرب مؤسسات وهيئات للإخبار والتعليم والاعلام والترويق والتربية والتاريخ والتوجيه المعنوي والصورة وغير ذلك. فكان الشعر ينهض - مع مهمته الشعرية - بكل هذه المهام. وعندما بدأت الدول العربية، مع العصر الحديث تنشيء هذه المؤسسات المدنية المختلفة، راح الشعر يعود إلى «شعرية» يستقل بها وينفرد.

كانت مقولة «الشعر ديوان العرب» تعني أن الشاعر مدرس ومخبر ومؤرخ وحكيم أخلاقي وغيره. ومع تطور الشعر وتقدم نظريات طبيعته ودوره، ومع تطور المجتمعات الحديثة التي قسمت العمل والأدوار والنشاطات البشرية، لم يعد الشاعر هو ذلك المدرس أو المؤرخ أو الحكيم، ليصبح مجسد تجربة حياتية وكيانية وجودية خاصة.

وعلى ذلك فإن انتهاء كون الشعر ديوان العرب هو علامة من علامات ازدهاره وتقدمه، وليس علامة من علامات اندحاره لأن ذلك يعني تخلص الشعر من الوسيط والإرشاد والخطابة، ليضرب في آفاق جديدة. ومن عجب، أن تكون هذه العلامة بعينها - عند بعض المهتمين - قرينة نكوص للشعر وتقهره، ليرى فريق منهم أن الرواية هي «ديوان العرب» الجديد، بدون أن يدرك ما في هذا المعنى من مغزى سلبي، وهو المغزى السلبي الذي طرحه الشعر عن كامله في أطواره الحديثة والراهنة.

كذلك فإن من علامات ازدهار الشعر: تعدد مدارسه وتنوع اتجاهاته وتياراته المبدعة. في هذا الصدد، فقد تخل الشعر عن «الكلية الواحدية» السابقة، التي كانت تحصر الشعر - بل تحاصره - في شكل واحد ونظام فني واحد وموضوعات واحدة. كان الشعر قد فتت البلورة المركزية فيه إلى نثار كثير من شظايا ملتوية، أو كأنه قلب أمثلة «الكل» في واحدة إلى «الواحد» في الكل، لتصبح ترجمة هذا التحول في مجال الشعر هي:



الانتقال من «ينبغي للشعر كله أن ينصب في شكل واحد، سابق وفي موضوعات واحدة»، باتجاه الذهاب إلى «إن كل تجليات الابداع الشعري وتنوعاتها وبروافدها تنصب جميعا في نهر واحد هو الشعر».

وبدلا من أن نرى ذلك التحول الكبير، من «الكُل في واحد» إلى «الواحد في كُل»، انتصارا هائلا للشعر، باعتباره مغامرة انتقال كبرى من النمط الواحد المفروض إلى الاقتراحات الكثيرة المفترضة، فإذا ببعض المختصين يرون في هذا التحول دليلا من دلائل التخلي والتراجع!

في هذا الضوء كله، ينبغي أن نلاحظ أن الشعر بات عنصرا من عناصر الجمال في شتى الأنواع الأدبية - وقد مر علينا شيء من ذلك - وهو ما صرح به الروائي إدوار الخراط نفسه. حينما أشار إلى أن الشعر قوي ومصلح، وأنه يغير الأنواع الأدبية الأخرى من قصة ورواية ومسرح وغير ذلك من فنون راحت تطعم نفسها بشذرات منه حتى تضفي على نفسها شيئا من الجلال ومسحة من السمو. والحق أن مثل هذا التداخل علامة إضافية من علامات ازدهار الشعر، لا تعني بحال - كما رأى البعض - أن الشعر بات يتحلل ويقترب دمه على القبائل، بحيث لن يبقى منه لنفسه إلا أقل القليل.

على أن المعضلة - فيما نتعقد - تكمن في أن مثل هذه القرائن العديدة على ازدهار الشعر وتناميها، ليست بعد مستوعبة أو مقبولة من قبل كثير من القراء والنقاد، ولدى القاصمين على النشر، في الدور العامة والخاصة على النساء. فزال هؤلاء وأولئك قاعدين في أرض التصورات السابقة للشعر وللشعراء، منتظرين نفس الأدوار، حاملين نفس المفاهيم التي لم تعد صالحة لقياس قيمة الشعر وطبيعته ورسالته.

والواقع أن انفجار الطرائق الفنية والجمالية الشعرية عن سبل ودروب غير مسبوقة، وكثيرة بعدد شعرائها تقريبا، قد أصاب القراء والنقاد التقليديين بحيرة لا يحسدكم عليها حاسد ولم يكن هناك مفر لتبديد هذه الحيرة، من انهماك الشعر بالتراجع والتكوص عن المعهود المألوف في حين أن هذه الحرية المدهشة في الطرائق بثرائها المتنوع، برهان ساطع على اتساع الشعر وانطلاقه من الأقفاس. ولم يحقق الشعر هذا الانفجار الكبير إلا لكي «يلتقط الأنغام المتباعدة المتناثرة المركبة ليقاع عصرنا» كما يقول النقاد عن الرواية. تلك الأنغام المتناثرة المركبة التي لم يكن الشعر ليستطيع أن

يلتقطها لو ظل على قيمه التشكيلية واللغوية والموسيقية القديمة.

على أن الأهم من ذلك كله أن اعتقاد أهل القول بازدهار الرواية على الشعر، إنما يقوم على أن «ازدهار القص كان قرين الاحتجاج على القهر» - كما يرى د. جابر عصفور - كما لو أن الشعر قد هجر هذا الاحتجاج، أو كما لو أن هذا الاحتجاج لم يكن من مهام الشعر الجوهرية على الدوام، وحتى لحظتنا الحالية.

والحقيقة أن التجارب الشعرية العربية الراهنة بانفجارها المروع في اللغة والموسيقى والصورة والرمز والموضوعات جميعا - ربما كانت أشد صور الاحتجاج ضد القهر والتسلط عمقا ونعقا وأصالة.

المشكلة التي لم يعطها الكثيرون التفاتا كافية هي أن الشعر لم يعد يواجه معظم احتجاجه على قهر السلطات السياسية المباشر فقط، كما كان الشعراء يفعلون فيما قبل، لأن هذا القهر أخف وأهون ألوان القهر. إنما هو اليوم يواجه احتجاجاته الرئيسية إلى أنواع أخرى من القهر، هي بلا ريب أعمق أثرا وأشد خطرا: ونعني قهر الأقانيم الثابتة والجمود الفكري، قهر منظومات الاجتماع والتربية، قهر السلطات الجمالية واللغوية السادسة.

إن هذه الألوان من القهر، التي يمكن تسعيتها البناء التحتية للقهر، هي الأرضية المكنية التي تقيم عليها السلطات السياسية للقاهرة قهرها المباشر، وهي الأرضية التي تثبت هذا القهر وتديمه.

وهكذا فإن الشعر كان ولا يزال نشيد الحرية، لكنه لا يطلق هذا النشيد على طريقة «أغاني الزاحفين» كما كان يفعل، ولا بإعلان صريح أن للحرية العمراء بابا بكل يد مضرجة يدق، كما كان يعلن ولكن بممارسته الحرية نفسها في تشكيلاته الفنية من ناحية، وبمناهضته العضوية العميقة للثبات والتكلس والتسلط. وعلى ذلك فإن دعوته - ومعارسته - لا إطلاقا لمخيلة هي دعوة ومعارسة لإطلاق الإنسان فهل يمكن - مثلا - تحرير الإنسان من قبضة السجون أو من قبضة الظلم من غير تحريره من قبضة القيم واللغة والجماليات القديمة؟ ولعل ذلك هو ما يجعلنا نفهم المغزى الإيجابي في قول الشاعر الأسباني روباييرو حول «فقدان معنى القداسة» في الشعر، كما جاء في إحدى مقالات «فصول» هذا المغزى الإيجابي الذي به نرى أن هذا فقدان هو علامة أخرى من علامات ازدهار الشعر لا اندحاره، كما أراد قائل العبارة.

الحي بين الأنواع الأدبية، ومثال على استفادة الشعر من عالم الرواية في صلة قريبي حميدة:

## سبع قصائد في المريمات

### وسيلة

وهبت لنفث السقف طائرهما المخلف، ثم راحت عند  
قوس الكورس الخلفي تحصي خصرها والكاهن ارتفعت أنامله  
بوجهه الصورة البكر، اخفني زمني على صوتين فانسابت  
قناديل، انخطفنا والنحور وسيلة للرب.

### حساسية

بوغت أصرخ جنب روعي كلما تركت قميصا عند عازفها  
المنحف، وانثنت قرب اليبدين، احترت في جسدي وقلت: كان  
أبيضها المرفف ضد شعري، ثم مست ركيي.

### كشفت صديريا

خليلي يتجنس للرمز، لكن عاجبها المبيض في كشفت  
صديريا وغابت في الشفاه الحرة، انزاحت غلالات لمات فتى  
يسمي نفسه البدن المضيغ، وانزوى جنب الاله.

### خطفن كمثريا

المريمات خطفن كمثري من الروح المقدس، ثم أطلق  
الضفائر قرب عظمي فانجرحت، ولم يكن أدوار مثل  
حمامتين يخب في الوله العتيق، فكان بيكي سعاة، ويعود  
ثانية الى خطافه اللغوي، كي يصل الترويجة بالتويج.

### اقتربت يداي

كالت تيدا الإنشاء من جمعي الملقف بالبطاقات المباركة.  
استدارت في صبابا لفتتين، وأقبلت في الشجو، تمنع نفسها  
لشفاهها المخصوصة، اقتربت يداي من الوضوح، وكان  
انجيل قديم يشرى على رخام انشوي، وهي فتحت نهرها  
للنهر، كي ينحل ماء فوق ماء.

### مسافة

يترتل النص المؤلف في الأعالي للعلاقة بين ردف  
والأصابع فانتبهت، العازفات صنعن معجزة مبسطة لقلبي  
ثم خضن به المسافة بين عمري والنصوص، هنا الهواء يمس  
كعب الفتنة المجلو، فارتاح الروائي الشجي لبرهتين، ومال  
صوب حرقه العليا: المسافة ما تزال.

### بلاغة أخرى

وترخفي، هذه الأنثى تسرب صوتها لي في الوصايا،

إن اقتران الشعر بالقداسة كان عاملا من عوامل تعويق  
تطور هذا الشعر، لأن مس هذا الشعر (بالتعديل أو بالتجديد)  
كان يحسب على أنه مس للقداسة. ومن ثم ظل شعبا لفترات  
طويلة خلع هذا الشعر من أطره أو من لغته أو من دلالاته ذات  
المسحة السماوية.

وفك الاشتباك بين الشعر والقداسة هو انجاز العصور  
الحديثة وانجاز الشعراء أنفسهم معا. ولذلك فإننا نجد هذا  
الفك علامة على تحرر الشعر ونزوله إلى أرض البشر: يسعى  
بين الناس، يتقلب بتقليبهم، يتطور بتطورهم، يتنوع بتنوع  
مسارهم ومشاربهم الكثيرة. وهذا هو ما يفعله الشعر  
الراهن. وهو بالضبط ما لم يلاحظه الكثيرون ممن لا يزالون  
ينظرون إلى السماء بحثا عن الشعر فيها فلا يجدونه،  
فيهتفون: لقد اضمحل الشعر وراح، بينما الشعر منتعش  
حولهم، بسيطا عاديا، يقعد على المقاهي، ويثام في الخرابات  
، ويتجول في الأزقة، ويجرح كل سيد وسائد.

ولذلك كله، فإن الزمن كان وسيظل زمن الفن والحلم  
والجمال، وإذا قلنا بزمن الشعراء فنحن نعني ضمنيا زمن  
الرواية والمسرح والموسيقى والسينما والنحت، لأن الشعر في  
كل الفنون كامن ومتجول.

## الروائي ملهم الشعر

علاقة الشعراء بأدوار الخراط ورواياته علاقة إبداعية  
خصبة تطوري على جدل وتضافر قلما شاهدناها في الصلة  
بين الرواية والشعر.

من ناحية: فإن الخراط غالبا ما يضمن رواياته قطعا من  
صلب متنه الروائي هي في ذاتها نصوص شعرية باهرة. كما  
أن رواياته نفسها تعد - من زاوية خاصة - نصوصا شعرية  
طويلة، أو مقفلة بروح الشعر. بل إن الرجل نفسه قد مارس  
كتابة الشعر المستقل في فترات مختلفة من مسيرته الأدبية.  
وقد راح مؤخرا يصدر هذا النتاج في دواوين شعرية قائمة  
بذاتها منها ديوانه «طفيان سطوة الطوايا» وديوان «المااء  
وديوانه «ضربتي أجنة طائر»: إلى أحمد مرسى».

ومن ناحية ثانية: فإن شخصيته الفنية ورواياته  
المكتنزة كانتا مصدر استلهام شعري لدى عدد غير قليل من  
شعراء الحداثة في مصر، مثل أمجد ريلان وعبدالمعزم رمضان  
وماجد يوسف وكاتب هذه السطور وغيرهم.

وسبع قصائد في المريمات» هو عنوان القصيدة التي  
استلهمت فيها شخصية الخراط ورواياته، وسوف أوردنا  
الآن للعلاقة بين الشعر والرواية، وصورته من صور التراسل

يتحقق النص بأكتماله ويكتفي بانغلاقه على سره  
المكتون ويصمم دوماً توقعاتنا المستكنة إلى ملاحظات  
يومية مكرونة عن معنى الحب وطبيعة الرغبة . نص يبتدع  
هوية كاتيبته ويعكس بعض ظلالها على شاشات الانتظار:  
انتظار «العاشق» الذي لا يأتي وانتظار التجرد من أسر  
الرواية.

أما خصوصية عالم نورا فتأتي من البساطة الشديدة ،  
ومن العودة إلى أحلام الطفولة المهدنة ووقائعها ، ومن  
التعبير الطازج عن حالات من انعدام التحقق في الروح  
والجسد والمجتمع ، ومن الاجترار على تصوير كومان بشرية  
يجفل الكثيرون – وبالأحرى الكثيرات – من التطرق إليها ،  
خشية استفغار العقل التقليدي.

هذه إذن كتابة الصبوات المحرمة والأشواق المغلوة في  
النفس . ومثلما شكلت صاحبيتها بجسدها التعبيري – شبحان  
الانسان ومكاييلته الدنيئة ، تشكل «بلغة الأدب» لواعج  
الروح وتقلق البدن.

### رسالة قصيرة

صديقي وأهل رجب:

حسبك أكثر من مرة:

مرة حينما وجدتك جميلاً رقيقاً يانعاً في السادسة  
والعشرين ، تستقطب حولك نخبة نادرة من أدباء وأدبيات  
التسعينات ، يحويك ويحبون صوتك الخفيض.

ومرة حينما كتبت رايك الأولى (والوحيدة) البديعة  
«داخل نقطة هوائية» . صحيح أنني لم أؤمن كتابتها، فأننا  
فخور بكوني شاعراً، لكنني حسدتك بسبب قدرتك الجسورة  
على الاجترار في أول عمل روائي لك ، وأنت لم تتعد ربع القرن  
من العمر : (ولعلي رأيت فيك بعضاً من صباي الأول).

ومرة حينما جذبت مني الوردة الجميلة التي كانت قريبة  
من وجهي ، وكنت اظن أنني قادر على الاحتفاظ بها بقوة  
أسبقية جيلي. لكك شددتها إلى حفل الموسيقى بالأوبرا، ثم  
إلى لعبة البلياردو، فخرجت أنا من المشهد، متعزياً بأن لدي  
نيل الفرسان.

حسدتك مرات كثيرة ، لكنني غضبت منك مرة واحدة ،  
هي هذه المرة الأخيرة: حينما أفاضت الجميع بطيرانك النهائي  
المفتوح ، بصحبة السرطان، من غير أن تسألننسي  
وتستشيري، كأنني لا لزوم لي ، كان لابد أن تستشيري،  
لاشخط فيك بحق سلطة الأب: أبق معنا قليلاً أيها الولد  
الصغير الجميل.

يومي الترتيل للخيوية الصغرى بخطوي، ثم يخفت في المدى  
يصف التقارب بين خصري والولي. الضارعات وضمن كعكا  
في نهود الضارعات ، بلاغة أخرى سرت فوق الرؤوس: تمجد  
الجسد الكريم. وكنت أجمع ما تبقى من دلالات، وأمضي نحو  
عمرى. إن هذا النحر ذاكرة ولكني أزل.

### الرواية عن كتابة الرواية

ربما عرف البعض نورا أمين، في مسرحية «ماكبت زيرو»  
بمهرجان المسرح التجريبي، وهي تشكل بجسدها الطبع –  
كمظلة مغطورة – تكوينات جمالية فائقة الحساسية والرفعة  
. وربما عرفها البعض الآخر مترجمة لبعض الأعمال الأدبية،  
المسرحية خاصة. لكن نورا طلعت علينا جميعاً كقصاصة  
مكتنزة بوعد حار وبكتابة مرهفة.

نورا أمين، تخرجت في كلية الآداب قسم اللغة الفرنسية  
بجامعة القاهرة ١٩٩٢، تعمل معيدة باكاندية الفنون، مركز  
اللغات والترجمة ، صدرت لها عن مهرجان المسرح التجريبي  
ترجمات عديدة، أهمها: «الفضاء المسرحي»، والمسرح : ثقافة  
وثقافة مضادة».

إبداعياً: صدرت لها مجموعتان قصصيتان: الأولى «جمل  
اعتراضية»، والثانية «طرقا محدبة» أما درتها – حتى الآن –  
فهي روايتها الأولى «قميص وردي فارغ».

في تجارب نورا القصصية عوالم جديدة ومحاولة  
صادقة لوضع الذات تحت المجهر ولوضع النفس البشرية  
بدوازها الغفل تحت عين الحقيقة وعين الإبداع . قد يلاحظ  
بعض المتابعين أن امتلاك كاتبتنا لأدواتها الحرفية (يكسر  
الحاء) لم يصل بعد إلى نفسه المرجو ، لكن قليلاً من التأمل  
في خصوصية عالمها وبشاقه الداخلية سيعلننا نوقن أن  
سيطرتها على هذه الأدوات قادمة بلا ريب.

وقد بدأت هذه السيطرة أولى تجلياتها بالفعل في روايتها  
الجميلة: قميص وردي فارغ. وهي الرواية التي تبادلت  
فيها خيوط عدة: خيط العلاقة العاطفية الجهنسية ، وخيط  
السنيما (حيث الحبيب مخرج سينمائي)، وخيط التناص مع  
رواية «العاشق» لرجريت دوراس ، وخيط الكتابة عن كتابة  
الرواية داخل الرواية نفسها.

ولذلك فقد جاءت «قميص وردي فارغ» – كما قال بعض  
النقاد بحق – نصاً يقرأ صاحبته ويمتص أيامها. يستعمر  
هواجسها وشطحاتها وانكساراتها لتتحول جميعها إلى  
شذرات من كيان بللوري، يعكس الضوء بعيداً عن قلب  
القلب.

وهي تودع عقدها الخامس ، وتستعد للدخول الى العقد السادس من العمر ويعد مجموعة من الأعمال الابداعية المثيرة للجدل، بما طرحته من آراء ، بدءا من (صباح الخير انيا الحزن)، مروراً بـ (ابتسامة ما)، و(هل تحبين برامز)، و(في شهر في سنة)، و(دقات قلب)، و(كلب الصيد)، و(الشمس فوق مياه باردة)، و(الزهور الزرقاء) ، و(امرات مرسومة)، و(عاصفة ساكنة)، و(الهاربون الخزيون) ، وانتهاء بذكرياتها التي تعد اهم الاعترافات الأدبية في هذا القرن، تقوم دار النشر (Harv) بالاعداد لاصدار كتاب يشتمل على أهم اعترافات وافكار هذه الكاتبة المبدعة، وهي اعترافات وافكار مستقاة من العديد من المقابلات التي أجريت معها على مدى العقدين الماضيين، وهذه ترجمة لمقتطفات من هذا الكتاب نشرت في مجلة (Canadian French) في عدد ديسمبر (كانون الأول) الماضي.

## فرائسواز ساجان تودع عقدها الخامس

الخاصة، فأنا من تلك النوعية من البشر التي تحب البطالة والكسل، واتمتع بالوقت الذي أقضيه دون عمل، أجل فأنا أجد في البطالة نوعا من الغبطة النفسية، أحب أن أمتع عيني بمنظر الأشجار، أو بالحديث مع كلكي الذي أحب حبا جما، وربما خرجت من البيت، واجتذرت حديثي لتبادل الحديث مع سيدة عجوز تجلس على مقعد في أحد الأماكن العامة، ثم أعود ادراجي ثانية الى البيت.

✽ اللقب الذي يليق بي هو لقب ساحرة ، أو كاهنة بوذية، تأتي البشر على يشرتها الخارجية، كي تجعل قلبها معلقا في مهب الريح، فالريح تغسل أذاني، ومن هذا المنطلق تجدني أدير ظهري للمدينة واتجه صوب الريف، لأنني أدركت أن كل الأشياء التي تقيم علاقة أصيلة معي موجودة في الريف، لقد أدرك بعد هذه السنوات الطويلة أن التوتّر لم يعد ناري للقدسة التي يمكن أن تنضج فوقها تجليات ابداع، بل انني أصبحت على يقين كامل أن هذا التوتّر تقيض للطبيعة وللانسانية وللحياة، ولم أعد قادرة على المضي مع هذا اللوت الغيبي الى نهاية المطاف، فأنا أريد أن أحلق في فضاء تلك السهول، وأن أعيش حالة انعدام الوزن، فهذه الحالة هي الحالة المثالية التي نبحث عنها كلنا.

✽ بالرغم من هذه الحالة النفسية إلا أنني أحب باريس حبا شديدا، فأنا أحب التجول على ضفاف نهر السين، وأنا لا أعتقد أن هناك مدينة أجمل من باريس في الليل، فهي تبدو لي في لحظة من اللحظات أنها قطعة من الجنة، فيباريس لها لونها الخاص في كل فصل من الفصول، فهي زرقاء في ليالي الربيع، وصفراء في ليالي الصيف، وهي تعطي لكل فصل من

✽ حين أشعر بالكاتبة، أمر بحالة من التشتت والضيق، وهي مرحلة شاقة بالنسبة لي، ذلك أنني أقضي عدة أسابيع قبل أن أتوصل الى الايقاع المناسب لانجاز العمل، والمدة الزمنية التي يتوجب علي أن ألتزم بها يوميا من أجل انجازها ، وأنا أحب العمل ليلا، خاصة حين أكون في باريس، وأنا أفضل العمل في الليل، من أجل تجنّب ضوضاء النهار، وازعاجات رنين الهاتف، أي أنني أحاول أن أعزل نفسي عن كل ما يربطني بالحياة الخارجية، وأنا أكتب في دفاتر مدرسية متشابهة، ثم أقوم بتسجيل ما كتبت على جهاز التسجيل، لأن خطي سيء للغاية، بعد ذلك أقوم بطبع ذلك على الآلة الكاتبة بمعاونة إحدى السيدات التي دأبت على مساعدتي في العمل منذ فترة ليست بالقصيرة. ولأنني في الكثير من الأحيان لا أستطيع قراءة خطي، فإنني أحلم باختراع جهاز جديد يستطيع الكتابة حال سماعه الصوت، أي يحول الصوتيات الى حروف مكتوبة، أو جهاز آخر يمكنه أن يملك طلاس الخطوط التي أكتبها، وأنا أتمنى أن يتحقق مثل هذا الحلم في يوم من الأيام، وبعد ساعات طويلة من العمل الكتابي المتواصل، أخلد الى الراحة، والراحة عندي ليست سوى الاندماج في القراءة، لأنني من خلالنا أحاول العثور على شخص آخر يفكر بالنيابة عني، خاصة اذا كان الكتاب الذي أقرأه من النوع الجيد، وأنا أعشق مثل هذا النوع من الراحة، لأنها راحة تزرع في روح التفاؤل والأمل.

✽ تهاري العادي بعيدا عن الكتابة، نهار يعميز بالهدوء ، فأنا أقضي الوقت كله في المطالعة، أحب البقاء في البيت، وقليل ما أتناول طعامي خارج البيت ، أقرأ ، وأنظر من النافذة وأنا صملت قلا أعمل إلا في المساء ، فالتنهاري، لذاتي لمتعتي



✱ أتمنى أن أضحك بقدر ما أستطيع، فالضحك أصبح عملة نادرة هذه الأيام، في الماضي كان هناك الكثير من الحكايات التي تدعو الى الضحك، أما الآن فقد بدأت تلك الحكايات تتلاشى وتندثر، لكن من حسن حظي أنه ما يزال لدي عدد من الاصدقاء الذين يمتلكون روح الدعابة والمرح، كما أنني ما أزال على صلة ببعض الروايات التي تدخل السرور الى قلبي مثل (مغامرات مستر بكيوك) لديكنز، وبعض روايات الكاتب الانجليزي الساخر (إيفلين فاوخ) الذي توفي عام ١٩٦٦، هذه الروايات تقع بالمواقف الساخرة التي تجعلني أموت من الضحك.

✱ رواية (الهاربون المزيغون) رواية مضحكة، وحكاية كتابتها مضحكة أيضاً، إنها رواية تمضي قصة أربعة من الهارييسين العصريين المترقين، الذين يتمتعون بشيء من المكر والدهاء، وقد استوحيتها من المجتمع الريفي المعاصر الذي أعرفه تمام المعرفة، أما طرّف كتابتها فلا تدعو أبداً للسخرية، فقد كسرت ساقي في حادث مفاجيء، غير متوقع وسخيف، لقد كنت أرقص وحدي على لحن لأحدى أغاني تينا ترنر. فتعثر كعبي بثنية البنتال، ووقعت على الأرض، هذه العثرة جعلتني أخضع لثلاث عمليات جراحية، وللتوقف عن الحركة لمدة تسعة أشهر، فبدأت أشعر أن الزمن قد توقف أيضاً. كان ذلك في مدينة (كان)، وكنت ممددة على سطح إحدى البواخر، وكان الليل يتسلل الى ما هو وفجأة بدأت أحداث الرواية تتسلل إلي، وبدأت الأفكار والتخيلات تطوف براسي، وبدأت أكتب بطريقة آلية، الهدف منها إضحاك الناس، وكل ما كنت أفكر فيه هو أن أجعل القراء يموتون من الضحك، من هذه الأفكار الساذجة التي أقدمها لهم، ولكن الأمور ارتقت فيما بعد وتطورت الى ما هو أبعد من الأضحاك، فبعد ذلك قال النقاد أنني أحاول تحليل الطبيعة البشرية من خلال هذه الرواية، ولكنني أقول إنه لم يخطر ببالي مثل هذه الأفكار وأنا أكتبها، ولكن هذا هو حال النقاد، إذا كتبت رواية مزالية يقولون أنني أهدف من وراء ذلك الى البحث عن القضايا الجادة، وإذا كتبت رواية جادة يقولون أنني كنت أريد الإضحاك فقط، وأنا أقول أنه بالرغم من روح المرح والسخرية الموجهة في هذه الرواية، إلا أنني لم أكن أرعي الى ذلك، والدليل على ذلك أنني ترددت كثيراً في نشرها، واعتقدت أن النashرين سوف ينصحبوني بالاعتقاد عن مثل هذه الترهات الصبيانية، ولم أنشرها الا بعد الحاح صديقة لي أقتنعتني بنشرها.

✱ يقولون إن الإنسان يقترب أكثر من الواقعية، عندما يصبح على يقين تام ببلواقعية الحياة، وأنا واقعية للدرجة التي أجري فيها على القول أن الخيول يمكن أن تسير على

الفصول الأربعة طعمه الخاص، وهذا هو الذي جعل لكل فصل من هذه الفصول مكانة خاصة في نفسي، وأصبح لكل فصل امتيازاه الخاص أيضاً، ولكن الشيء الوحيد الذي تغير هو قدرتي على احتمال الشمس، فقد أصبحت أشعة الشمس تتعبني كثيراً، وتشعرنني إن رأسي على وشك أن ينفجر.

✱ ذات مرة شاهدت صورة ضخمة لجة سوداء من جوهانسبرج. كانت اللجة ملقاة على الأرض، وكان رجل أسود يطلق ساقيه للريح، الآن أحس أن الصورة قد اختلفت تماماً، فهي أنا أرى اللجة الضخمة تطلق ساقيها للريح، والرجل الأسود ملقى على الأرض، قد يقول قائل، إن شيئاً ما لم يتغير في الصورة، هذا صحيح، لكن الصورة هي التي تتغير. ترى يمكن أن أقول لأي رجل أسود يمكن أن يمر بي في الشارع، هل أسأله سؤال الساذج البريء: ألم تكن أنت ذلك الرجل الذي رأيته ملقى على الأرض؟ هل يتوقع أحد منكم بماذا سيجيبني؟ بالتأكيد سيشرح بوجهه على ويقول: يا لها من امرأة حمقاء. لكن ما رأيكم بكل وسط، أن أكون أنا تلك اللجة الملقاة على الأرض، ترى هل يمكنني تحقيق مثل هذا الامتياز البعيد المثال؟

✱ أخشى ما أخشاه هو الألم، فأنا لا أستطيع أن أرى الآخرين يتألمون، فأنا أضعف من احتمال ألمي الخاص، فكيف إذا رأيت ذلك الألم ينعكس على وجوه الآخرين، إن أكثر ما يقلقني هو التفكير في المرض، وكثيراً ما أشعر بالقلق من الآتي، فأنا لا أهتم مثلاً أن يقال لي ذات يوم أنني مصابة بداء السرطان. كما إنني أشعر بالرغبة حين أفكر في الحرب، فأنا على يقين من أن الحرب القادمة إلينا لا محالة، وأن أخطارها الرهيبة لا بد أن نتألمها، ولذلك تجدني في حالة قلق دائم، وأتمنى أن ننعّم بالسلاام أطول مدة ممكنة، وأتمنى في حالة نشوب تلك الحرب المتوقعة أن يكون مكاني بين صفوف العرضات كي أخدم الجرحى وأخفف من ألم الآخرين.

الماء، وتعدو فوق الغيوم، وتسهل في أعماق القلب، إذا بحثت في قلبك عن أيام سوف تجد الخيل هناك تتسابق مع نبضات قلبك، ومع نبضات الولادة والانبعث. هذه الخيول النفاثة هي آخر ما توصلنا إليه من مخترعات، لذلك تجد كل شيء حولك يركض، الحجارة، الغابات، وناطحات السحاب، كلها تركض، ما عدا الإنسان، الإنسان هو الوحيد الذي يقف في بقرة السكون، لقد علمتني الأيام التي مرت بي أن أحسب الخيول، فالخيول هي الأيام، والساعة التي ترسل دقاتها من خلال قصص اندجار إل بر، هي ذاتها الساعة التي تدق في أقبية الموتى.

✽ الحب يأتي كما يأتي اللص، يأتي على حين غفلة، دون أن يكون له أي أثر في حياتنا اليومية التي لا يجري عليها أي تعديل، حين نصب تيجاننا الكثير من المشاعر والأحاسيس المختلفة والمتناقضة، هذه المشاعر التي تغلغل إلى أعماقنا، فنصبح معها في حيرة، لا ندري إن كنا مرضى أم أصحاء، أما بالنسبة لي فانا لا أظن أن الحب شرط أساسي من شروط السعادة، لأنني من ذلك النوع من البشر الذي أوتي القوة والارادة التي تجعلانه يعبر بالحب دون أن يتوقف عنده، لأن لدي الكثير من الأشياء التي تشغلي عني، لدي علاقاتي الاجتماعية ومشاهدي وارتباطاتي الخاصة، إضافة إلى صدقاتي، وما تعاطي ظروف مهنتي مني، فانا لي سعادتي الخاصة، سعادة من نوع خاص، تختلف عن سعادة الآخرين.

✽ أنسا أدرك أن الوصول إلى السعادة المطلقة شيء مستحيل، فالسعادة المطلقة لا مكان لها في هذه الحياة، وكلمة الكمال كلمة دون معنى، غالية من أي مضمون، لأننا حين ندخل عالم الحب سوف يتجاذبنا عاملان رهيبان هما البعد والشك، ولذلك نكون عاجزين عن الاحتفاظ بمن نحب، وفي الوقت ذاته نتقصنا الثقة بأنفسنا، وبمن نتبادل معه عواطفنا وفي هذا الصدد تحضرني جملة معبرة للمارسيل بروسست، يقول فيها: «أحس وهو بالقرب من المرتين ينوح من الضيق بحاجة إلى شيء ما ينزع من نفسه ذلك الأسس بالحب حين يكون قريبا من ذلك الحبيب». وأنا اعتقد أن هذه الجملة التي أوردها بروسست تنطبق على الواقع إلى أبعد حد، فنحن حين نحس حالة الحب، نبدا بالتساؤل: «ماذا حدث لنا؟ ولماذا؟ وحين نقرب ممن نحب نتساءل: أين هو؟ ومن يكون؟

✽ نحن الآن نلتفت لشيء حقيقي في حياتنا، اننا نفكر للادب، في الماضي كان التحلي بالادب ضروريا، وكان نوعا من الكرامة والشجاعة والشجاعة. أما اليوم فقد اختفت مثل هذه الصفة، لقد اختفت تماما، في الماضي كانت هذه الكلمة من

الكلمات التي ترد كثيرا في حياتنا العامة، وحتى ونحن نتشاجر، وكثيرا ما كنت أسمع بعض التعابير المتعلقة بهذه الصفة، كنت أسمعهم يقولون: «أيها الأحق بإمكانك أن تبد أكثر أدباء أو سوف الفلك قواعد الادب أيها الصديق الصغير، لقد اختفت هذه التعابير، ولم يعد لها وجود، أيامنا هذه، ولذلك تجدني أنظر بعذشة كبيرة إذا كتب لي أن التقى انسانا مهذبا هذه الأيام، أجل لقد تغير كل شيء، وانحدرت قيعنا إلى المضيض، فقد أصبحت الانانية هي المهيمنة، واعتقد أن المادة هي السبب المباشر في مثل هذه التحولات، لقد أصبح أصحاب الثروة والجاه يعتقدون أن ما لهم من حقوق أكثر مما عليهم من واجبات، وأصبحوا لا يابهن لحقوق الفقراء ذوي الجيوب الخارية، وهذا هو الذي يجعلني أهرب من المدينة إلى الريف، فما يزال الريف أكثر نقاء من المدينة، وهو الذي يجعلني أيضا أخفف من تشديدي وتزمتي تجاه هذه القضايا، فانا مثلا لم أعد أنظر إلى الكذب على أنه أمر في منتهى الخطورة، ولم تعد السرقات تثيرني، ولكن ما يغيظني بالفعل هو ذلك الجانب الشرير الذي يتصف به رجال المال والأعمال، لأنه مزيج من القسوة والاحتقار.

كثيرة هي الأشياء التي تجعلني أشعر بالانزعاج فانا مثلا لا أستطيع احتمال الخبث وسوء النية، كما أنني أشعر بالقرع تجاه الادعاء الكاذب، وتجاه العنف والجهل، وأشعر بالنفور من الكلام البذيء والخشونة الزائدة، وأمت العنصرية والطائفية القائمة على التفرقة الدينية، مع ذلك لست من ذلك النوع من البشر الذين يواجهون تلك الأشياء، ويقاومونها، ولست من الذين يفضعون لها، بل ممن يحاولون الافلات من هذه الأحداث التي تنهال عليهم وترجمهم بحجارتها دون سابق انذار، انني من ذلك النوع من البشر الذين يدفعون الأحداث دفعا إلى الامام، وتحاشي كل ما من شأنه أن يسيء لي أو يؤذيها بأي شكل من الأشكال، باختصار، أنا أحاول أن أم بالاحداث كما تمر السمكة الصغيرة من بين يدي الانسان اللتين تعجزان عن الاطباق عليهما، كي أبلغ ما أصبو إليه، لانصرف بعدها إلى الكتابة.

✽ لقد أصبت بالعديد من النكسات، بعضها كان شديد القسوة، ولكن أقسى تجربتين مررت بهما اتهامي بسرقة إحدى قصصي من كاتب آخر، ورفض دعوى ضدي في المحكمة، والثانية هي اتهامي بتعاطي المخدرات، لقد كنت ضمن قائمة كبيرة من المدانين بتعاطي المخدرات، ولكن الانظار تركت تلك القائمة الطويلة من المدانين وركزت على وحدي، ولعل أكثر ما أثار امتعاضي هو انتهاك روح التحقيق

لقد وعد القاضي الذي يحقق في القضية بعدم إثارتها، لكنني فوجئت به في نفس الليلة يخرج على التلفزيون الحديث عنها، وعني بشكل خاص، أنا لم أذكر أنني تعاطيت المخدرات، فأنا أتعاطى القليل منها عندما أجد رغبة في تعاطيها، وهذا أمر يتعلق بي شخصيا، فأنا لم أنصح أحدا بتعاطيها، ولكن أكثر ما كان يثيرني في هذه القضية هو أن تتهم الأجيال الشابة أنني أكتب تحت تأثير المخدرات، فهذا اتهام قاس لا أستطيع احتماله.

❖ الوحدة هي المصير المحتوم لنا، الوحدة قدرنا، فنحن نشعر دائما بالوحدة، ونعاني كثيرا من نتائجها، فنحن نولد وحيدين، ونموت وحيدين، وطوال تلك الفترة الفاصلة بين الولادة والموت، نعيش أيضا حالات متعددة من الوحدة، وكثيرا ما تجدنا لنجا إلى الآخر من أجل التخفيف من آثار هذه الوحدة، متناسين أن العلاج الناجع لهذه الوحدة هو الاعتراف بوجودها في حياتنا والقبول بها كقدر محتوم، أي ألا نهرب من وحدتنا، ولا نرفض التعامل معها، لأننا كلما حاولنا الهرب منها، أحسنا بأشباحها تملأ علينا حياتنا.

أنا لا أحب العباد، وهناك أشياء كثيرة لا تحببني في الحيادية، مثل العدالة، وأنا هنا لا أتحدث عن أشياء بعينها، بل أقصص تلك القوانين التي وجدت لعملي الإنسان، ولا يوجد فيها أي نوع من الصداقة للإنسان، فأنا مثلا، حين أقول سيارتي، أجد نفسي مجبرة على الالتزام وبردط حزام الأمان، مع أن هذا الحزام يقيدي، وحين أقود سيارتي أجد نفسي ملزمة بالتوقف، فالضوء الأحمر في كل مكان، وأجد نفسي ملزمة أيضا بالقيادة بسرعة بطيئة لا تتعدى الخمسين كيلومترا في الساعة امتثالاً لقوانين السير والأشارات المرورية، وأجد نفسي مطالبة بتسديد مبالغ طائلة من أجل التأمين على حيايتي، وإذا حدث لي أي مكروه أكون أنا المسؤولة مسؤولية مباشرة عن كل ما حدث، وإذا أقرضت شخصا مبلغا من المال، لا يمكنني استرداد هذا المبلغ، لكن إذا حدث العكس واستدنت مبلغا من المال من أحدهم فأجابه برجال الشرطة يقرعون بابي، ولذلك أجد نفسي، وبشكل دائم، ومثل الكثيرين غيري، في حالة امتثال دائم للقوانين، وفي حالة تسديد دائم للمال، وفي حالة اتهام دائم أيضا.

❖ كلما زاد التطور التكنولوجي، شعرت بالغرفة تزداد ضيقا، وإن لم أكتب إلا القليل القليل على جدران الغرفة، لأنني على يقين من أن المسافة يجب أن تنتهي، وأنا أسفة أن خدشت حياءكم وقلت أنني أشعر أن ملايمي ما هي إلا نوع من الإقامة الجبرية، بالطبع أنا لا أحب الأجساد العارية، لكنني أشعر بالقلق والاشمئزاز تجاه الملابس الثقيلة، التي تثقل كاهل الناس في السهرات المخملية، هل تعرفون لماذا،

لأنني أدرك أن الملابس هي التي تتبادل النظرات فيما بينها، بينما يتلاشى الناس في خضم هذه الأزياء، هذه هي حقيقتنا منذ بدء الخليقة ونحن نحاول أن نزين هذا الجسد، من أجل بث الحياة فيه، وأنا أشعر أننا ما خلقنا إلا لنكون نوعا من الرسوم الكاريكاتورية.

❖ التلفزيون مصدر إثارة بالنسبة لي، فأنا من المدمنين على مشاهدة المسلسلات البوليسية، مثل شارلوك هولمز أو هيركول بورو، التي اعتقد أنها مسلسلات تتمتع بمستوى فني رائع، أما ماعدا ذلك فلا يثيرني أبدا، وبلا معنى، ولذلك فإنني أنظر إلى هذه التقنية على أنها تقنية مدم للعلاقات الإنسانية بشكل عام، والعلاقات الأسرية بشكل خاص، وحين أتذكر الماضي أدرك مدى التخريب الذي مارسته هذه الوسيلة التكنولوجية، لقد كان الحوار والتواصل والتفاعل بين جميع أفراد الأسرة، لا ينقطع أبدا عندما تجتمع على العشاء، أما اليوم فقد تلاشت هذه الصورة الجميلة، لقد أصبح الجميع يتناولون طعامهم وعيونهم مسمرة على الشاشة الصغيرة، ولم يتوقف هذا الأمر على المدن الكبيرة بل امتد إلى الريف، ففي قريتي التي لم يكن فيها جهاز واحد في مقهاها الرئيسي، ولم يكن ما يهت من برامج يثير اهتمام أحد من أهل القرية، كان أهالي القرية يجمعون في حدود الثامنة ويتسامرون ويتحدثون عن المحاصيل والمواسم، ويروون القصص والمكايات الجميلة، أما اليوم فقد تبدلت الأحوال، وأصبحت البيوت عبارة عن زنازين مغلقة، فمع الثامنة مساء تطلق البيوت أبوابها، ويجمع سكانها أمام تلك الشاشة التلفزيونية وتتعلق عيونهم بها، وينسون كل قضاياهم ومشاكلهم، حتى الشباب الذي يتمتع بالحياة، ينسى تلك الحيوية ويتسمر أمام هذه الشاشة، التي اعتبرها آفة من آفات العصر.

❖ بيكاسو، أنا اعتقد أن الألوان هي ألوان الألوان، فأنا صاحبة القميص الصيفي والكفت العاري، وأنا ابنة تشيد الموت والحياة، الوردية هي لغة الثلج، والمطر خير الأنهار، ولا يغير من الأمر شيئا سواء كنت جليلا أم قبيحا أم طائرا كسرت جناحيه الريح. بيكاسو أنا أرسم إحدى لوحاتي بالكلمات، وأنا مدركة أنك لو كنت على قيد الحياة لأقمت على قضية كذف وتحقير، هذا الأمر يذكرني بأول لقاء لي مع صامويل بيكيت، لقد بقي صاحب فلسفة العبث واللامعقول ساكنا حوالي ثلث الساعة، لم ينس بيتن شفة، ومن خلال هذا الموقف الغريب أدركت ماذا يعني باللامعقول، لكنه بعد ذلك نطق وقال لي، المرأة هي اللامعقول. ترى هل يعرف مثل هذا الرجل كيف تغازل المرأة، أنا لا أؤمن بالفلسفات الخرساء، أنا أؤمن بانهمار الكلمات على كالبرق المصاعق.

الرائعة، في محاولة مني لاعادة اكتشافها، فأنا الآن أشعر بالسعادة وأنا أقرأ النزهة للفنان فرجينيا وولف، في حين كانت قراءة مثل هذه الرواية دعوة الى الملل والضجر بالنسبة لي في الأيام الخوالي، ولذلك فأنا أحاول من حين لآخر القيام بعمليات اكتشاف تلك الأعمال، مثل (الأحمر والأبيض) أو مؤلفات (بروست)، فأنا الآن أشعر بمتعة حقيقية لكل اكتشاف جديد. كما أشعر بمزيج من الغيرة والاعجاب تجاه هذه الأعمال.

أنا لست من النساء اللواتي تأخذهن العزة بالاثم، ولست من النساء اللواتي ينقلبن رأساً على عقب عند زوال حالة الحب، فأنا لا أحب الغدر أو التخريب، مهما كانت نتيجة حالة الحب التي عشتها، فأنا لا أشعر تجاه من أحب أو من سبق لي أن أحبته سوى بالصدقة المخلصة، سباق إلى الدرك أن الحب الترابي، لا يعادل لحظة واحدة من لحظات المحبة والحنان، وأنا مؤمنة أن ذهاب الحب أو زواله لا يعني زوال حسناته، فالحسنات لا يمكن أن تتلاشى بتلاشي الحب، كما أن سيئات ذلك الحب لا يعود لها ذلك الفعل، أي أنها تصبح غير قادرة على الأذى، أو تفجير الشعور بالألم، وبهذا يصعب المستقبل أكثر الشرا، ويصبح الماضي أكثر جمالاً وروعة.

أنا لا أعتبر مارسيل بروست كاتباً عبقرياً، ولا اعتبره شخصية خارجة عن المألوف، فأنا على يقين من أن أية شخصية سواء كانت ضئيلة الشأن، أو عظيمة المكانة، تظل شخصية قائمة بذاتها، ولكن بالرغم من هذه الحقيقة التي أشك في صدقها مطلقاً، إلا أنني أجد في كتاباته تلك اللمعة الإنسانية الرائعة، لأنه يؤكد لنا أن الحب في نهاية المطاف وبالرغم من كل الاعتبارات يحمل لنا إلى جانب الشعور بالضييق والقلق، ذلك الاحساس العميق بالطمأنينة والهدوء والرضا عن الذات.

أنا لا أهتم بما يمكن أن يحدث لي بعد الموت، ولا أهتم كثيراً بالأجساد التي يمكن أن تبقى لي بعد مماتي، ولا أحفل بما يمكن أن يكتبه الآخرون عني، ولكنني أكتب إذا قلت أنني لا أخشى الموت، فأنا أخشى الموت كثيراً، وخشيتي له لا تأتي من فكرة الموت ذاته، فأنا لا أشعر بالرعب تجاه فكرة الموت، وإنما أكثر ما يزعيني فكرة الغياب عن هذا العالم، وكثيراً ما استيقظ على ضربات قلبي التي تدق بعنف وأنا أفكر في هذا السؤال الألي الذي يشغلني: ماذا يمكن أن يحدث في؟ وما هي الأحداث التي تنتظرني في هذه الحياة، ولعل أشد ما يقلقني هو أنني سأرحل عن هذه الدنيا، فلا أعود أرى هذه الأشياء.

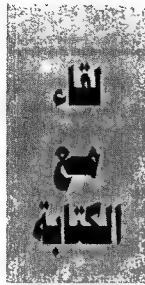
ترجمة: م. ف.

«أزمنتنا نحن معشر النساء أننا غير قادرات على التعبير عن قضايانا بدقة، ميزة المرأة الغموض، وحين يتوصل الرجل إلى فهم ما للمرأة تتحول إلى آلة حاسبة، ولهذا السبب كانت أدبث بياف تغني بالكثير من الدهشة للمرأة التي تمشي على الريح، أحياناً أشعر وأنا أعاني من أزمة ما إنني أسير فوق الغبار، لكنني سرعان ما أعود إلى السير على الريح، وأنا حين أتحدث بكل وضوح، أكون أمارس النقيض، أي أنني أمارس ضموني كله، فأنا مؤمنة أن على المرأة أن تكون كالغابة، مكاناً رحباً للضياع، لكن لا بد من وجود نقطة التقاء، ومن هذا المنطلق، تجدني لا أحب ارتداء المعاطف الثقيلة، ولا أقوم بإسدال الستائر على نوافذي، صحيح أنني أحفظ بالكثير من الأسرار، ولكنني أعترف أنني حزينة جداً، وكلما سرت في الشوارع، أشعر بأن الحياة تسير في الاتجاه المعاكس، وهو تصور مخيف، خاصة حين يصل الاعتقاد إلى درجة اليقين، بأن العالم ليس إلا نسخة باردة عن الجميع.

«الحملات النقدية التي تشن علي، تجعلني أشعر بالهزن لفترة، ثم أعود فأنظر إليها بسخرية كبيرة، أنها نفس الحملات، منذ ثلاثين سنة لم تتغير أبداً، نفس الملاحظات التي تعتقد أنني مازلت طالبة على مقاعد الدراسة، وكان يمكنها أن تقدم عملاً أفضل، لا تعرف معنى الجدية، مواضعها سيئة ومعالجاتها للمواضيع أسوأ، يخيل لي وأنا أقرأها أنني أقرأ نشرة مدرسية» ونفس الملاحظات تتكرر فيما يتعلق بسلوكياتي، «تكثر من ضرب الخمر، تدخن كثيراً، وربما وصلت إلى درجة الإدمان»، في الولايات المتحدة الأمريكية يكتبون على الأبحاث والدراسات الجامعية، وفي اليابان يفتحون النوادي لمحبي فرانسواز ساجان، تماماً كتلك النوادي الخاصة بمبراي ماتيو وفي روسيا يدرسون اللغة الفرنسية من خلال رواياتي، أما في فرنسا فليس لهم سوى الانتقاد، انتقاد طريقي في العيش داخل هذا المجتمع الصغير، بل يصل انتقادهم إلى درجة اتهامي أنني فضولية استغل فيما لا يعني، خاصة إذا كتبت عن عمال المناجم في رواية من رواياتي، هل تعرفون لماذا؟ لأنني من وجهة نظرم لست سوى (مس كوكاين) أتبدو مثل هذه الانتقادات مضحكة، صحيح أنها تثير المذرة في النفس أحياناً، ولكنها في النهاية لا تثير سوى الضحك.

«أشعر بالغيرة عندما أقرأ كتاباً أعجبني، إنها غير مغلفة بالسعادة والاعجاب، فأنا أحسد الكاتب على كتابه، ولكنني في الوقت ذاته أشعر بسعادة غامرة، كما يملكني نفس الاحساس حين أعيد قراءة بعض الروايات الكلاسيكية





أو



## سعيد يقطين \*

### ١ - الكتابة والتجريبية :

الكتابة تجريبية للبحث عن الذات (فردية أو جماعية) وهي تتحرك في الواقع، وهي إلى جانب ذلك رغبة في الإمساك بأهم ما يحدد بعض حالاتها وأحوالها الطارئة أو الدائمة، وصولاً إلى محاولة الوعي بها، وكلما نجح الكاتب في ملاسة مختلف محددات التحولات التي يعيشها، وتمكن من تجسيدها على النحو الأمثل كنا أمام الذات (واقصد الإنسان) في أبهى صورها، وأدق تفاصيلها مع المحيط، أي الواقع. وإي نجاح على هذا المستوى لا يمكن أن يتأتى إلا بالنجاح الفني في التعبير عن حالات الذات، ومحاولة الغور في مكوناتها وزواياها الخفية.

نحاول في هذه الدراسة تتبع تحولات الذات في رواية «فراق في طنجة»<sup>(١)</sup>، وسعى الكاتب إلى تجسيد الوعي بها من خلال عملية الكتابة، وذلك بالوقوف على أهم المسارات التي يتخذها لنا عبرها عالم الرواية، من جهة، وننتقل بعد ذلك إلى معاينة التجسيد الفني لتلك المسارات من خلال فعل الكتابة ذاته من جهة أخرى.

### ١ - ٢ طنجة فضاء للحكي :

يظهر من خلال عنوان رواية عبدالحكي مودن الأولى «فراق في طنجة» أن فضاء عالمه الروائي هو طنجة. ويثيرنا إلى درجة التساؤل، كون العديد من الروائيين المغاربة يتخذون من طنجة فضاء لعوالمهم الروائية، يمكن في هذا النطاق أن نشر على سبيل المثال لا الحصر إلى روايات : «بحر الظلمات» (١٩٩٠) لمحمد الدغموسي، و«مقاراة» (١٩٩٤) لمحمد عز الدين التازي، و«الضوء الهارب» (١٩٩٥) لمحمد بريدة،، ليتأكد لنا ذلك. ولا يتأتى لنا في هذا الضممار أن ننسى محمد شكري الذي كلما ذكرتم استحضار طنجة. فمما هو السحر الخاص الذي تفتض به طنجة، ويمتصها هذا الطابع المميز الذي تبتين بعض سماته من خلال ما تقدمه لنا هذه وسواها من النصوص الروائية والقصصية، سواء لدى كتاب مغاربة

أو أجانب؟ ذلك ما سنحاول الوقوف عنده عبر تناول رواية «فراق في طنجة»، وتحليلها من خلال البحث في خصوصيتها الحكائية والسردية، وموقعها ضمن خارطة الإبداع الروائي المغربي التي تفتني بإطار بالعديد من النصوص والتجارب.

### ٢ - ثلاثة مسارات :

تختط رواية «فراق في طنجة» ثلاثة مسارات تتضافر مجتمعة لتشكيل مختلف العوالم الحكائية التي تتكون منها، وتزخر بها وكل مسار منها له سماته الخاصة التي لا يمكننا الإحاطة بها بدون ربطها بفقرها، والوقوف عند أهم ملامحها التي تتميز بها، وتعطيها بعداً الخاص الذي يسهم في تكوين اقتصاد النص واتسجابه.

### ٢ - ١ المسار الأول : البحث عن الكتابة أو الهروب من المرأة :

يعيش الراوي — الشخص وضعا متدهورا، وسبب هذا

\* نازد واستاذ جامعي من المغرب.

العدد الرابع عشر - أبريل ١٩٩٨، نزهي

الوضع الذي آل إليه يعود إلى مفارقة «ماري» إياه، وهي التي عاش معها زهاء عشر سنوات، إنها عشرة طويلة جدا بالنسبة إليه، وتبين له من خلالها أنه لا يمكن أن يعيش بدونها، لقد عادت ماري إلى موطنها (الغرب)، وهو غير قادر على الهجرة معها.

هذا الفراق، وهو الأساس، ليس هو الفراق المعلن عنه في عنوان الرواية لأن الراوي يعيش في العاصمة وهناك سيحدث «الفراق» بينه وبين ماري، أما الفراق الحاصل في طنجة حيث ستجري أغلب أحداث الرواية فيمكننا الانتهاء إليه بعد استكمال عناصر التحليل.

نجمت من هذا الفراق وضعية «حرمسان» و«تدهور» وبرز ذلك بجللاء في التحولات التي طرأت على سلوك الراوي - الشخص - لقد عاد بخرامة إلى التدخين والشراب، وصار يعيش متأزما وقلقا بمسورة لا حد لها. وكلما ذكرت أسامه ماري (كما فعلت أمه حين سألته عن الزواج وعن ماري) أحس بالانفعال الزائد، والقلق المتوتر، ينصح به زميله باسم بالرحلة، ومعاشره نساء أخريات عشاء يجد السلوان:

«لـم لا تسافر لبضعة أيام، اقترح باسم بعد أن حدثته وأنتما تهيئان الكأس الأخيرة تلك الليلة عن رغبتك في أن تطفئ في قعر بحر إلى الأبد» (ص ١٠).

يسافر الراوي - الشخص - فعلا إلى طنجة، وهناك يستشعر ومنذ يومه الأول بأنه أحسن حالا، وأن وضعه هنا أريح له، وأجلب للممانعة. تلمس ذلك بوضوح من خلال إعلانه وهو يراقب الغروب من نافذة غرفة الفندق: «وسرت في الجسم السكنية التي جئت تبحث عنها، ليقتني أيقيني في هذا الوضع إلى الأبد» (ص ١٥). كما أنه يقني على نصيحة زميله باسم حين يكتشف أن طنجة تلاشه أكثر بمقارنتها بالعاصمة:

«لم تصل إلا منذ أمس، وهو المثل في شوارع طنجة يبعث فيك متعة اكتشاف الوجوه والبنى التي لم تتعود عليها بعد» (ص ١٠) وعلق الراوي - الشخص - على حضوره: «كانت فكرة صديقك باسم جيدة إذن» (ص ١٠).

تلمس من خلال فعل الرحلة البحث عن السلوان والفسيان، وبدأ يتحقق بعض ذلك كما ألمحنا منذ الوصول إلى الفضاء الجديد، لكن ما يقع الانتباه في هذا السار هو أننا نتبين أن الراوي - الشخص - يصطبغ معه آلة كتابية في رحلته هذه إلى طنجة. وإذا كان هاجس الرحلة الأساسي يتوارى وراء الهروب من المرأة، فإن الراوي لا يظهر أمام شخصيات العالم الذي انتهى إليه سوى رغبته في الكتابة ذلك لأن أول لقاء له مع إحدى الشخصيات (عبدالله وفاطمة) يكون بسبب

الازعاج الذي كان يحدثه صوت آلتة لدى جيرانه، فيتصلان به لاختباره عن ذلك، وعندما يتبين عبدالله (من المشرق العربي) أن جاره كاتب يعتذر لسيه، ويخبره بأنه سيغير غرفته، وتتولد بينهما عرى الصداقة.

يخبر عبدالله مدير الفندق عن صاحبه بأنه كاتب، وعندما تتولد الصلاقة بين الراوي ومدير الفندق (خالد) يسأله هذا الأخير «عـم تكتب؟» فيجيبه الراوي:

«لاني في الحقيقة أحاول استئناف الكتابة التي توقفت عنها منذ مدة» (ص ١٤).

ونفس الموقف عرقه الراوي مع الرسام سليم الذي سأله بدوره عم يكتب، فكان جوابه:

«في الواقع لم أنشر إلا بعض المقالات في مجلات متخصصة ولكنني الآن في مرحلة إعادة النظر في أمور كثيرة متشابهة لم أجد بعد الشكل النهائي للتعبير عنها» (ص ٢٢).

بين محاولة استئناف الكتابة، والرغبة في تحديد شكل للتعبير هناك معاناة وتجربة حياتية قاسية يمر منها الراوي - الشخص. فهل الكتابة، والحالة هذه تجسد مظهرا من مظاهر تجاوز وضعية «التدهور» المشار إليه؟ أم أن الرغبة في الهروب من المرأة (ماري) هي التي دفعت بالراوي إلى معانقة الكتابة بصفتها بطلا عن الذات؟ هناك فرق بين التصورين، وإن كان محددهما واحدا ولا يمكننا تقديم الجواب عن السؤالين إلا بعد معاينة كيفية ترابط المسارات وتكاملها لتجسيد علاقة التجربة بالكتابة في الرواية.

كل شخصيات الرواية ظلت تتعامل مع صاحب الآلة الكتابية باعتباره كاتباً، وحين تعرف إلى لأول مرة تسأله أبنا عم يكتب؟ رأينا ذلك مع خالد والرسام سليم ومع المشرقي الذي لم يخف دهشته من أنه لأول مرة يلتقي فيها بكاتب رغم زيارته المتكررة إلى المغرب، وحتى المرأة العجوز التي تباع الخمر المستوردة في الحي الشعبي تسأله عما إذا كان يكتب قصصا، لكن امرأة واحدة لم يهمها أن تعرف ماذا يكتب هي مريم تسأله:

«كم تنوي البقاء في طنجة؟ سألتني مريم.

— بضعة أيام فقط.

— وهل جئت للراحة أو العمل؟

— معا. وإن كنت أتمنى أن أحسم في قضايا شائكة تركتها معلقة منذ مدة...» (ص ٢٢ - ٢٣)

يؤكد الراوي أنه جاء للعمل (الكتابة) والراحة (السلوان) لكن مريم بداهتها وعميق معرفتها بالرسام والرجال وهي تريد أن تدفعه إلى الحديث تسأله عن كتابه المقل، وتستدرك:

— إذا كنت ترغب في الحديث عن ذلك طبعاً ، فيجيبها :

— في هذه المرحلة أتأمل الناس والطبيعة من حولي ، وأنبش في الذاكرة ، طنسي أعشر على شيء يستحق النشر (ص ٣٠) لكنها وكأنها لم تقتنع بإجابته تؤكد له :

«ما دمت تتجنب الكلام، فعدني أخن: فقدت امرأة وأنت الآن لا تعرف خطوتك المقبلة» (ص ٣١) وعندما يتعجب من نبأها ويستفسر عن كيفية توصلها إلى ذلك ، تجيبه

« ومن يدع برجل في سنك للهروب إلى طنجة وحيداً في رأس السنة ، وعيناه لا تستمعيان إخفاء حزن دفين إلا امرأة (ص ٣١) .

واضح أن الراوي — الشخص يعيش وضعا خاصا أهم سماته الالتباس والقلق. إنه يفكر في الكتابة، هل لنا أن نقول البحث عنها ، وفي هذا النطاق تأتي تأملاته ، كما يقول، في كل شيء من حوله ويمتد هذا البحث ليشمل الذاكرة أيضا. وهو في الوقت نفسه يهرب من امرأة ، يأمل في لقاء أخريات عسى أن ينسى من خلالهن فراق ماري الذي ترك لديه إحساسا عميقا بالحرمان والضياع.

إن رحيل الراوي — الشخص إلى طنجة من العاصمة ، كما يظهر لنا من خلال المسار الأول، يتم بناء على رغبة الراوي في البحث عن مادة للكتابة. فهل هو بذلك محاولة للتفكير في التجربة؟ أم أنه رغبة في خوض تجربة جديدة تنسيه التجربة السابقة؟

## ٢ - ٢ المسار الثاني : واقع التجربة ، تجربة الكتابة:

الرحلة حافز أساسي للحكي، إذ بانتقال الراوي — الشخص إلى فضاء جديد ، يتحول من وضعية تدهور إلى إحساس نسبي بالتحسن والأطمئنان، هذا التحول يجعله يعيش «واقعا جديدا» من جهة ، ولكنه يظل محملا بتجربة طويلة تعتمل في بواخله من جهة ثانية ، وهو إلى جانب ذلك يحاول خوض غمار مغامرة الكتابة عن تجربته تلك من جهة ثالثة ، وقراءتها وتأملها في ضوء استحضار عوالم طفولته وشبابه من جهة رابعة.

إننا هنا أمام:

١ - واقع جديد (فضاء طنجة).

٢ - تجربة عشق منتهية، ولكن آثارها ممتدة في الوجدان.

٣ - الرغبة في تأمل التجربة ومحاولة تجاوزها.

٤ - الرغبة في الكتابة عن تجربته.

ترابط هذه العناصر الأربعة وتتداخل فيما بينها لتشكيل المسار الثاني للعالم الكائني الذي تقدمه الرواية. وإذا كانت العناصر الثلاثة الأخيرة قد برزت لنا بعض الدلائل الموجبة إليها في المسار الأول من خلال الإشارات إلى فراق ماري، وحمل الراوي — الشخص الآلة الكاتبة معه إلى الفندق بهدف الكتابة، ورغبته في تأمل الأشياء والطبيعة وذاته، فإن العنصر الأول هو ما يشدنا إليه بقوة في هذا المسار الثاني، ذلك لأن الراوي — الشخص لم يمارس العزلة في غرفته بغية التأمل والبحث عن الكتابة كما يمكن توقع ذلك بناء على ما أتينا عليه. إنه يخترط بكامل وعيه ووجوده في «الواقع الجديد» ويظهر لنا منذ وصوله إلى طنجة اجتماعيا بشكل كبير جدا : يتعرف على شخصيات في الفندق، وتتولد علاقته بهم، وتتطور إلى حد مشاركتهم أفراسهم (الاحتفال برأس السنة) ، وكلما رأي امرأة (فاطمة — مريم)، إلا واشتهاها ، وفكر في مفازاتها، وحتى عندما يضاجع فاطمة ، يفكر في تشويه سمعتها مع الشرقي الذي يريد الزواج منها، فقط لأنه صار أحد معارفه في الفندق، ويتبع الأصول الاجتماعية، يقدم على شراء خمر مستورد ليحمله إلى الشلة التي سيقضي معها ليلة رأس السنة.

إنه بكلمة وجيزة تحول من موقع البراني عن الفضاء الذي وصل إليه إلى موقع المشارك فيه، وها هو بدوره شخصية من شخصيات الرواية في فضاء طنجة، مثله في ذلك مثل عياداه أو خالد مدير الفندق، أو مريم أو المناصري.

هذا الانخراط في الواقع الجديد يجعلنا أمام ضرورة البحث في مكوناته من الزاوية الكائنية ليتأتى لنا من خلاله ربط هذا المسار بسالفه، وينبع لنا مراكمة ما يقفنا في الانتهاء إلى المسار الثالث والأخير ، وبذلك يتم استكمال مختلف ما يشكل منه العالم الروائي على اعتبار أن المسار الثاني يمثل المحور الأساسي في بناء الرواية ، سنحاول لتحقيق ذلك الوقوف عند المكونات التالية: الزمان ، الفضاء ، الشخصيات.

## ٢ - ٢ - ١ الزمان :

بين زمان الانتقال إلى الفضاء الجديد، وزمان فراق ماري الذي نجم عنه كل ملحز على تشكل العالم الروائي حوالي شهرين قضاهاه الراوي ، الشخص قلقا ومتوترا ، يقول الراوي:

«عندما أخبرت ماري بقرارها بالرحيل ، ذلك المساء المطر من أكتوبر، كنت تعتقد أنها الزوجة العابرة التي تنتابها بعد كل خلاف بينكما ....» (ص ٨).

يبدأ زمان القصة ليلة وصوله الى طنجة يومين قبل رأس السنة (شهر ديسمبر) ، ويمتد بعدهما يومين ، ليكون الزمان بذلك خمسة ايام قضاهما الراوي في مدينة طنجة. هذه الايام الخمسة تتوزع على خمسة فصول ، وإن كان اليوم الثالث ، وهو أطول الايام لأنه ينتهي بليلة رأس السنة ، لذلك نجده يقدم إلينا من خلال الفصلين الثالث والرابع ، كما أن الفصل الأخير يتسع لليومين الآخرين. ويظهر لنا الراوي من خلال هذه الايام وهو يعيش واقعا جديدا بكل ما في الكلمة من معنى . تطرأ عليها تحولات تساهم كثيرا في تغيير مجرى حياته ، وتضمه بذلك أمام تجربة «واقعية» جديدة.

هذا الزمان يتواصل فيه الليل والنهار ، ولا ينسخ أحدهما الآخر يظل ساهرا الى وقت متأخر من الليل ، ويصحو صباحا ليستأنف يوما جديدا ، وعلى الوتيرة نفسها ، ويبدو لنا أن آلتها الكاتبة التي جعلها لم يوظفها إلا حال وصوله حيث ازجج جرائنه . أما في باقي الايام ، فهو إما في هذا الفضاء أو ذلك ، مع هذه الشخصية أو تلك. وفي هذه الفضاءات ، ومع تلك الشخصيات يخوض تجربة جديدة ، يتأمل أو يفكر بصوت مرتفع من خلال تجاذبه أطراف الاحاديث مع الشخصيات الأخرى.

عاش الراوي - الشخص في طنجة زمانا جديدا مليحا بالتناقضات والحركة ، واكتشاف الفضاءات الجديدة التي تختلف عن الفندق ، يختلف هذا الزمان رغم قصر المدة عن الزمان الذي قضاه في العاصمة بعد فراق مساري ، والذي كان زمانا بطيئا وتعليقه الرتابة ، وفي هذا الزمان الجديد سطرنا على الراوي تجربة حياتية جديدة ، لا يمكنها أن تتولد الا عن هذا الزمان الجديد وما يقرن به من فضاءات وشخصيات جديدة.

## ٢ - ٢ - الفضاء :

يختلف فضاء طنجة عن العاصمة ، وأول آثاره على الراوي هو بحث الاطمئنان ، والشعور بالانتماء : «هي ما يميز طنجة عن العاصمة. الناس هنا يبدون أكثر اناقة وتادبا ، والحياة لا ينظمها التوقيت الإداري ، وجبال أوروبا واضحة قريبة على مد اليد ، (ص ١١).

هذا الاختلاف بين العاصمة وطنجة نلمسه أيضا في حديث الرسام لسليم الذي يرى:

«نحن هنا متلقحون على كل بلدان العالم ، إلا أننا نكاد لا نعرف شيئا عن العاصمة» (ص ٢١).

هذا المظهر الايجابي عن فضاء طنجة لا يلبث أن يتزعزع كلما توغلنا فيه من خلال قراءة الرواية. يركز الراوي في

البداية على البحر والطبيعة والهدوء. وهذا ما استشعره لدى وصوله. لكن الصورة الحسنه التي قدمها له سليم ، وتبينها من خلال القنادل والناس المؤدبين في الشوارع ومن نافذة الفندق ، سرعان ما تأخذ في التحول ، ويتحقق ذلك منذ البداية مع شخصيات الفضاء أنفسهم . فسائق التاكسي الذي حملة الى الشارع ينصحه قائلا:

«رد بالك ، للمدينة عامرة يأولاد المرام». (ص ١٠) وحتى خالد مدير الفندق يرد على زعم الراوي - الشخص بأن طنجة مدينة لطيفة ، بقوله:

«في النهار فقط ، وفي الليل تصبح غابة لكل وحوش العالم» (ص ١٤) . أما الفندق الذي جاءه الراوي للحسم في قضاياه الشائكة فتراه مريم على النقيض تماما :

«كنت أعتقد أن فندق خالد لا يصلح إلا لتعليق القضايا الشائكة عليها » (ص ٢٣).

هذا الوجه الآخر للمدينة سيتجلى لنا بوضوح ، حيث تبدو لنا مدينة طنجة مليئة بالتناقضات : فالفندق عالم متكامل من الفساد ، ولا يحتوي غير السكاري ، والمهربين ، والباحثين عن اللذة من الشرقيين . وعندما يفتزل عبدالله الشرقي المغربي في طنجة يقول معلقا على كلام الراوي - الشخص بأن المغرب ليس جنة:

«أعرف ذلك جيدا ، ولكن لديكم الويسكي والنساء» (ص ١٧).

ولا يعتبر مدير الفندق نفسه «إلا قوادا للمهربين والشرقيين» يهيه لهم حلبة جنونهم كل ليلة ، كما يقول (ص ١٣) ويبدو أن ماسح الأذنية (الطفل أحمد) مستعد لفعل أي شيء لزيونه الراوي - الشخص :

«الي تبغي ، العايلات ، العيال الحشيش» (ص ١٢).

وفعلا عندما سيحتاج الراوي إليه لشراء الخمر المستورد ، سيخذه ويستطبعه الى الحى الشعبي عند العيون الماضي التي تبغ الخمر وكل شيء. كما أنه في الطريق الليلية الى فيلا سليم يقاسجا بعدم إضمار بعض أصحاب السيارات أو الشاحنات أضواءهم ، فيخبره خالد بأنهم المهربون. في هذا الفضاء يتجاوز الغنى بالفقر ، المركز (الشارع) والمحيط (الحى الشعبي) ويتناقضان والبحر الذي رآه الراوي في بداية وصوله الى طنجة هائلا ، ويشكل الغروب فيه منظرًا طبيعيًا رائعًا ، يتحول الى اليوم الثالث الى حميم بعد طوف جشة أمد مستعمرى قوارب الموت. وعندما ندق الراوي في وجه المليت شعر بتقزز فطبع عندما رأى جحري العينين ثقيبن غائرتين ولا اثر للعقلتين فيهما. وحتى المنظر الطبيعي لمدن طنجة

سرعان ما ينقل جذريا مع ظهور رياح الشرقي الذي يرغم الراوي على عدم الخروج من غرفته ، ويحول المدينة الى فضاء مليء بالغبار وغير قابل للاحتلال.

إن الفضاءات التي تحرك فيها الراوي تشكل عوالم من التناقض والتباين. فمن الفندق الى الشارع فالطريق، الى فيلا سليم، فالحفرة والقرية، نلمس الاختلاف في أنماط الحياة، ومظاهر التماثل مع الغرب كما قال فعلا سليم، ويبدو ذلك بجلاء من خلال الاحتفال برأس السنة سواء في الفندق (لباس الاقنعة) او في فيلا سليم (طلاء الاصباغ) .. لكن عالم القرية الذي سيجد الراوي نفسه فيه بعد انتهاء السهرة، يخالف ذلك العالم: فهنا نجد التقوى والورع والقرآن وفعل الخير.

فضاء طنجة جعل الراوي ينغمس في عالم تجاوز به رتبة الفضاء في العاصمة ، ولكن دفعه الى أنه يعيش تجربة جديدة لا يمكنها إلا أن تؤثر في المسار الكائن لتجربة الراوي كما يمكن أن نصابين ذلك من خلال البحث في الشخصيات.

## ٢ - ٣ - الشخصيات :

إن تحويل الزمان والفضاء لا يمكن أن ينجم عنه غير لقاء شخصيات جديدة تختلف عن شخصيات الفضاء الذي انتقل منه الراوي ، ويمكننا تمييز شخصيات هذا الفضاء بوضعها في دائرتين متقابلتين وتتكاملان على النحو التالي:

١ - عبدالله - فاطمة : شخصيتان طارتان على طنجة، فعبدالله جاء من المشرق لبحث عن لذة، وفاطمة التي كانت طالبة عند الراوي منذ سبع سنوات جاءت لتبحث عن المال . يتعرفان على الراوي لأن غرفتهما كانت ملاصقة لغرفة الراوي في الفندق، وكان يزعمهما صوت آله الكاتبة، تتودع عرى العلاقة بينهما وبين الراوي ، ورغم كون علاقة عبدالله بفاطمة جديدة (ثلاثة أيام) فهما على أبواب الزواج. هذا الزواج الذي لم يتحقق بين الراوي وماري رغم أن العلاقة امتدت عشر سنوات. في الليلة الثانية على التعارف تنجح فاطمة في التسلسل من غرفتها، وتقضي باقي الليلة مع الراوي الذي يفكر في مصارحة عبدالله للحيلولة دون زواجه منها. وتحت تهديد فاطمة له، يخبره عبدالله عن قرب الزفاف ويطلب منه أن يشرفه بالحضور. هذه الدائرة تبين لنا وضع شخصيتين يبحث كل منهما عن الآخر، ويلتقيان، وبدون تعقيدات يتحقق التواصل.

٢ - خالد - مريم - سليم : تمثل هذه الدائرة نقيص الأول، فالانقطاع هو السمة المهمة بين مكوناتها. خالد مدير الفندق غير راض عن نفسه ووضعه، وكذلك الأمر بالنسبة لمريم التي أحس الراوي بعامل شديد نحوها. أما سليم فيجتز

همومه في الرسم. يحب خالد أيضا مريم ولكنه غير متحقق من حبها له. تجتمع هذه الشخصيات في فيلا سليم للخمير والثرثرة. وعندما يتعرف خالد على الراوي، يصطحبه الى القلي للسهرة معهم. يرغب الراوي في مريم، فعلى عندما تزوره في غرفته لا يظفر منها بباطل عكس فاطمة. إنها ذات تطلعات بعيدة ولا تؤمن بالحب ، فهي ذات رؤية ولا تريد الكشف عنها.

بين هاتين الدائرتين يتحرك الراوي ، وإذا كانت علاقته بالأولى تنتهي بزواج فاطمة من عبدالله، وعدم قدرته على الفصل بينهما ، تمتد علاقته بالدائرة الثانية، وسيفشل في تطبيق الوصل بين مكوناتها ، بل إن هذه الدائرة التي توطدت علاقته بها أكثر، ستفعله الى تجربة لا يجني من ورائها إلا «التهمور» الذي لمسه في البداية قبل وصوله الى الفندق: الفراق الجديد.

بين هاتين الدائرتين المتقابلتين الأساسيتين ، نعثر على دائرتين أخريين، لكنهما في هياكل الفضاء المركز، وستتاح للراوي فرصة الاتصال بهما:

٢ - أحمد - الماضي : انهما يمثلان الفضاء الهامشي، والشخصيات الهامشية. فأحمد يمسح الأحذية، ولكنه يقوم بأعمال أخرى. وعندما يحتاج الراوي الى شراء الخمير المستورد سيحمل الى الماضي: للقوادة، وبالساعة الخمير والحشيش، بدخول أحمد هذه الدائرة لتكشف في الماضي شخصية قذرة، فهي ذات تاريخ في المدينة، حينما تعرفت على الراوي كاتب، تسالنه إن كان يكتب القصص، وتخبره بأنها حكمت لكبار كتاب أمريكا وأوروبا ، وأنهم يسومونها شهزاده وأن أحدهم طلب منها الذهاب الى مولود. لكنها لم تفعل. ولذلك ظلت فقيرة ، وتعاني الآن من الروماتيزم، تمثل هذه الدائرة الفقر الدائم، ولكنها تفعل للمستحيل من أجل تطوير وتغيير وضعيتها (والأعمال الكثيرة والمتنوعة التي يقوم بها أحمد غير دليل).

٤ - الفقيه - ابن الفقيه : بعد الواقعة التي انتهت بها ليلة الاحتفال في فيلا سليم، والتي ستمتدح عنها في السمار الثالث والأخير، استأق الراوي ليجد نفسه في بيت الفقيه الذي يقرأ بجواره القرآن. هذه الدائرة تمثل نقيص دائرة الماضي، صحيح نجد الفقر هنا أيضا، لكن الإيمان والتقوى أهم ما تتميز به هذه الدائرة بوجود الراوي - الشخص في وضع لا يحسد عليه، فيأويه الفقيه وطعمه ويكسوه، ويقدم له نقودا ويصاحبه ابن الفقيه الى حيث ينتظر الحافلة التي تقله الى المدينة . يقوم الفقيه وطعمه بكل ذلك، وهو يدرك أن صاحبنا كان مخمورا، ويضعه في النهاية وهو يورده نصيحة تأخذ طابع «الوصية» مدخ بالك من شيطانك» (ص ٩٢).

هناك تباينات بين الدائرتين فلماذا كانت الماضري تحكي القصص، فإن الفقيه حامل لكتاب الله، وإذا كانت الأولى تعمل على تطوير وضعيتها، فالفقيه يمد الله على ما عنده، وإذا كانت الماضري تأخذ من الراوي، فالفقيه يعطيه، ويسير معه ابنه إلى المحطة، أما ماسح الأحذية فإنه ما أن أعطى الراوي البضاعة حتى تركه ليمود وحيدا. تتكامل الدوائر مجتمعة وكل واحدة منها تساهم في تشكيل الفضاء العام للرواية، وفي جعل المساررات الروائية في خدمة تجربة الرواية باعتبارها واقعا وكتابة.

إن كل هذه العناصر تتضافر لتحويل «التدهور» الذي افتتحت به الرواية، وجعلته يتحول إلى تحسن، سرعان ما انتقل بدوره إلى «تدهور». وجعلت الراوي، كما علمنا من الفرق، يفلح جزئيا في تجاوزه في طنجة، وقد أصبح بعد ذلك أمام فراق جديد.

## ٢ - ٣ المسار الثالث: الأمر بالكتابة:

يتحقق الانخراط التام للراوي - الشخص في عالم طنجة وقضاها: يسير مع رواد الفندق، يضامج فاطمة. يذهب إلى فيلا سليم للمرة الأولى للتعارف مع سليم ومريم، ومرة ثانية مع مريم في سيارة خالد، يقامر وينزل إلى الهي العنسي لشراء خمر مستور، ويصبح قادرا على السيقاية ليلا في طريق المهرين شديدة السويرة ليلة رأس السنة. هذه الليلة التي يحدث فيها ما لم يكن متوقعا:

إن عضوي الدائرة الثانية من الشخصيات (خالد - مريم) يغططان لجريمة، ويقعنا فيها الراوي. غشية الحادث تحول الطقس، إذ بعد حصول الراوي على الخمر المستور وحمله إلى الفندق ابتداء المطر. تتصلب مريم لتذكره بموعده السهرة، وهو يقود السيارة ليلا، المطر ينهمر، يصادفان حادثه مفاجئ في الطريق، وأحد الضحايا يصرخ طالبا النجدة، تستعجله مريم وتأمرة بعدم الوقوف لأن في السيارة جثة. يصاب الراوي بالهلع، وحين يستفسر تجيبه ويتوهم أنها تستفسر بأنها جثة صاحب الفندق. وبعد وصولهما فيلا سليم تأمره بأن يذهب بالسيارة قرب الشاطيء، ويبقى الأشخاص مضاءة.

تستمر السهرة والسكر. يحضر خالد يفتش عن مريم وأحمد (الراوي)، وحين يلتقي به يسأله عن الحقبة ومريم، فيخبره بأنه لا علم له، وحين يدهل على السيارة يجدان أبوابها مفتوحة، ولا وجود فيها لأي شيء. يضرب خالد الراوي ويستنتج أن مريم ضحكت عليه، وفرت بالحقبة. يقدم سليم على إحراق لوحاته حتى تشتعل النيران في الفيلا. ويحاول الراوي الخروج وهو يتعثر، يصطدم بشجرة وهو

دائخ، يقع على الأرض فاقد الوعي. وبعد أن ودعه ابن الفقيه وحملته الحافلة إلى الشارع، انكره ماسح الأحذية حين رآه وابتعد عنه، وعندما تأمل الراوي الجريمة، تنأى إلى علمه ما وقع: «جريمة في أحد فنادق الشاطيء». فاسترقت القراءة: «تعرض أحد فنادق الشاطيء» ليلة رأس السنة إلى سرقة اختلست فيها مبالغ كبيرة من النقود معظمها عملة صعبة. ويشاع أن العملية قام بها بعض مستخدمي الفندق وساهم فيها بعض الزلا. ويحتفل أن يكون صاحب الفندق تعرض للقتل» (ص ٩٢-٩٤)، يستدعيه الكوميسر الذي كان يسمع عنه أيام كان دارسا في الجامعة، ويود يخبره أنه لن يحتفظ به ويواصل فائلا:

«لكن يجب أن تعذني أن أكتب كل ما حدث، ولتبع في به في أقرب وقت»، وتنتهي الرواية وهو يودعه بالقول: «تذكر كل ما تكتب يصبح وسيلة إثبات» (ص ٩٥).

يأتي الأمر بالكتابة ليكمل المسارين السابقين أو لنقل ليعود بنا إلى ما كان يمكن أن يكون عليه المسار الأصلي. ألم يحمل الراوي آلة الكتابة ليكتب عن تجربة فراقه لماري، ويقوم بقراءة الذاكرة، والتأمل في التجربة؟ لكن خوضه لتجربة جديدة في فضاء جديد لم يؤد إلا إلى تكرار التجربة: ليست ماري هي مريم؟ معا كانت وجهتهما نحو الغرب، ومعا كذلك كانت نهاية اللقاء بهما هي الفراق. وإذا كان فراق ماري قد أدى إلى معاناة الراوي مدة طويلة، فمادما يمكن أن يؤدي إليه فراق مريم؟ ما هو الفرق في الفراق إذا كان في العاصمة (ماري) والفرق مع مريم في طنجة؟ إنه لا يعني، بالنسبة إلينا، سوى شيء واحد هو اللقاء مع الكتابة. لقد أجلت الكتابة في التجربة الأولى، ولكن الأمر بالكتابة في التجربة الثانية هو ما تولد عنه فعل الكتابة، باعتبارها وسيلة إثبات، والمقصود تأمل التجربة بعق ودهو، وصياغتها بطريقة تجعلها قابلة للقراءة.

## ٣ - ٣ تربية

لقد عثر الراوي - الشخص أخيرا على شكل الكتابة الذي كان يبحث عنه. وجاء ذلك بعد تأمل الذات، والطفولة، والشباب والطبيعة، والواقع... فكانت حصيلة هذه التجربة جزئياتها وتقاصيلها هذه الكتابة التي تحمل عنوان «فراق في طنجة». وهذه الكتابة باعتبارها خطابا تستدعي منا قراءة خاصة، وذلك ما نأمل القيام به للإجابة عن مختلف الأسئلة التي تحدد علاقة الكتابة بالتجربة، والتي تقدمها لنا رواية «فراق في طنجة» بصورة أبسط وأعمق، وأوضح وأبلغ.

١ - هبالي مومن: فراق في طنجة (رواية)، منشورات الرابطة الدار البيضاء ١٩٩٦.

لائراء البحث في التاريخ العماني السياسي والاجتماعي والثقافي والديني  
يجب إعادة القراءة بشكل جاد لكتب التراث الكاشفة عن ثقافتنا عمانية فريدة.

# عُمان

## في لسان العرب دراسة لغوية حضارية

وليد محمود خالص \*

أي شيء لم يكن يحسن الجاحظ؟ .. بهذا الاستفهام الذي يشع بالتأكيد والاستغراب وصف الجاحظ أديب العربية الكبير، وكان ذلك يشير إلى اتساع معارفه وتنوع الموضوعات التي عالجها في كتبه، وتباعد الحقول التي بحثها بحثاً عميقاً، وبدورنا ننظر إلى هذه المقولة لنقول: أي شيء لم يحوه لسان العرب لابن منظور الإفريقي المصري، فهو معجم جليل القدر، رفيع المحل إن أردنا التصنيف الدقيق، يندرج تحت واحد من الاتجاهات في صناعة المعجم العربي، ذلك الذي أرتضى له أصحابه أن يجعلوا الحرف الأخير من جذر الكلمة مقياساً للترتيب، واتبعوا نظام الباب والفصل فـ (ذهب) نجدها في باب الباء، فصل الذال وهكذا، وليس هنا مكان العرض المسهب في شرح هذا الاتجاه وفوائده والأسباب التي دعت إليه، فموضعه المنهجي تلك الكتب التي خصصت للحديث عن المعاجم واتجاهات تحريرها، ومنها هذا الاتجاه.

لسان العرب إذن معجم وفق ما تقدم، غير أن صاحبه كان يمتلك تلك النظرة الموسوعية لعلوم العربية التي صاغها ابن خلدون بعبارة الخالدة من أن الأدب هو الأخذ من كل علم بطرف، وقد صنع ابن منظور هذا، وجود فيه، إذ نجد تلك العلوم التي أخذ منها بطرف بل بآطراف متجاورة في المدخل الواحد: اللغة إلى جانب النحو، والأصوات إلى جانب العروض، ويقتراب القرآن الكريم والحديث، والعالي من كلام العرب، شعرها ونثرها لتأتي على هيئة شواهد تؤكد صحة ما يقدمه من معان ودلالات للغة الواحدة، ولن ننسى الإعلام والمواضع، والقبائل، والأنواء والنبات، والأمراض والسلاح وغيرها، فهذه كلها مثبتة في ثناياه قد أخذت مواضعها السليمة لتجعل منه بناء متماسكاً واحداً، ولن تغني اللمحة الخاطفة والمرور العابر في اكتشاف هذه الجوانب التي أشرنا إلى شيء منها، بل لا بد من (قراءة) الكتاب كله، لفحصه ليتسنى الوصول إلى هذه النتائج. ويشير الباحث هنا إلى ثلاث مجموعات من النصوص تشكل

نعم، هو معجم سعى فيه صاحبه إلى جمع ما وقع له من المواد اللغوية بالاعتماد على مصادر موثقة كانت قبله<sup>(١)</sup>، ولم يدخر وسعاً، أو يرضى بجهد في سبيل هذا الجمع، فجاء كتاباً لا يساهم في سعة فضله ولا يشارك. موثقاً بجليل الأخبار وجميل الآثار. وأوضح المنهج سهل السلوك<sup>(٢)</sup>، غير أن صاحبه شأنه شأن العلماء الأثبات يقول: «وليس لي في هذا الكتاب فضيلة أمت بها، ولا وسيلة أتمسك بسببها سوى أنني جمعت فيه ما تفرق في تلك الكتب من العلوم، وبسقت القول فيه، ولم أشبع باليسير وطالب العلم منهم<sup>(٣)</sup>، ونحن نعلم، وهو يعلم قبلنا، أن له فضائل أخرى في الكتاب غير فضيلة الجمع فأراقه ميثونة في ثنايا الكتاب يلتقطها القاريء الفاحص، ولم يكن قوله السابق غير تواضع العارف بعدد قعر ما يصنع وطول الشوط الذي سيطعه فهو لم يكن جماعاً ناقلاً، بل معجمياً قد تصور المعجم انطلاقاً من المدونة لا الرواية<sup>(٤)</sup>.

دكتور استاذ جامعي من الأردن.

بمجموعها مادة غنية لثلاثة من الباحث الهامة، أما أولها فحديث طويل عن خرافات العرب في جاهليتها وما كانوا يؤمنون به، والعبادات المتبعة في مناسبات معينة، وثانيها نصوص كثيرة من لعب العرب، أي ما كان يجري به أطفالهم وقتهم من ألعاب، مع وصف دقيق لتلك اللعب وأدواتها، ويتصل بهذا تلك الأغاني القصيرة التي كانت تطلقها الأمهات لترقيص أطفالهن، وهذا كله جزء من التراث الاجتماعي الذي يليد منه الباحثون فوائد جمة، أما الثالثة والأخيرة فمادة خصية عن أصنام العرب، والطقوس التي كانت تقام حولها والمعابد التي تبنى عليها، وتقسيماتها الجغرافية وأصولها البعيدة : التاريخية والأسطورية ويرتبط به ذلك العدد الكبير الذي يقدمه من (تثبيات العرب)، ويسمي هذا كله إلى العقلية، والنزعات المختلفة وتباين اللغات بالإضافة إلى اتصالها الوثيق بالدين، وهذا لا غنى للدارس عنه وهو يريد معرفة حياة العرب الروحية قبل الإسلام، ولا عجب بعد هذا أن يكون لسان العرب قبلة المؤرخ الجليل الدكتور جواد علي - فعمدته الله وبرحمته - وهو يبحث في أصنام العرب، وعقائدها الدينية في كتابه الضخم «المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام» ونظرة سريعة إلى مصادر في الهوامش تنبئ بما لا يقلل الشك عن أهمية اللسان وتقديمه زادا معرفيا ثمينيا في هذا الباب<sup>(٩)</sup>.

ولن نحمل البحث إلى سرد ما حواه اللسان من حقول فهي كثيرة لتسهيل إحصائها أخرى ليس هنا مكانها، غير أن ما يلت نظر هو تلك الاهتمام المحسوس بحواضر العرب الكبيرة في جاهليتها وإسلامها مثل مكة، والمدنية والطائف، واليمن، ومان وغيرها، فقد حرص على أن يحفظ بين دفتيه مادة وفيرة عنها هي مزيج بين اللغة، والجغرافيا، والحياة الاجتماعية، ووسائل العيش، ووصف الحيوان والنبات فيها، فيكون بذلك قد التفت إلى جانب على قدر كبير من الأهمية والطرافة في دراسة المجتمعات العربية قبل الإسلام وبعده، وتعتمد تلك النظرة الشاملة التي أشرنا إليها فيما سبق، بلا حدود ضيقة مرسومة، وتحتل عمان مكانا بارزا في لسان العرب، تناولها صاحبه من زوايا مختلفة جعلها الباحث خصا هي : اللغة، والنبات والزهر، والمواضع والحواضر، والأعلام، والحيوان، وقد رتب هذه الزوايا في مواضعها مع تعليقات نافعة تفني النص الأصلي وتوضحه وتقدم له فوائد إضافية من حيث الشرح والتوثيق ولا يذهبن الظن إلى أن اللسان نسيج وحده في الاضطلال بهذه المهمة ونعني بها الإشارة إلى عمان ومورها التاريخي للتميز، فقد وجهت كتب أخرى في مصادر أصلية في تراثنا العربي، أقول وجهت كتب أخرى نظرها إلى عمان، فحفظت أخبارها، وأحوال مجتمعها وأهلها، وعاداتها وما ينبت فيها من ذرع، ويعيش فيها من حيوان، ولا نريد بذلك كتب التاريخ، فهذا عليها الأصل، بل نقصد كتب التفسير، والحديث ومعاجم البلدان ومصادر الأدب، فهذه قدمت أخبارا، ونصوصا لا نجد لها في

كتب التاريخ، وهذا مما يفتح الباب وأوسع لاعادة (قراءة) تلك الكتب قراءة جديدة في سبيل الكشف عن تلك النفاس المتعلقة بعمان بغية إثراء البحث في تاريخها السياسي، والاجتماعي والثقافي والديني، وهي مهمة ليست بهينة غير أن العزم والصبر يذلان الصعب.

ولعل هذا البحث - وفق تلك الاعادة - يفتح الباب لبحوث أخرى تتناول مصادر من التراث ثالت عمان فيها اهتماما بارزا ولنا لئرجو وننتظر.

### أولا المواد اللغوية<sup>(١٠)</sup>

١ - بسخ : البرخ : الكبير الرخص، عمانية، وقيل : هي بالعبرانية أو السريانية، يقال : كيف أسعارهم؟ فيقال : برخ أي رخيص.<sup>(١١)</sup>

٢ - البزخ : الجرف، بلغة عمان، قال الأزهرى، وروى البرخ بالراء.<sup>(١٢)</sup>

٣ - التهنيسب : الليث : البزخ الجرف بلغة عمان. قال أبو منصور. وقال غيره : هو البرخ، بالراء.

٤ - رذخ : المردخ : الشدخ، والردخ : مثل الرذخ، عمانية.<sup>(١٣)</sup>

٥ - الزفن : والزفن<sup>(١٤)</sup> : بلغة عمان كلاهما : ظلة يتخذونها فوق سطوحهم لتقيهم ومد البحر أي حره ونداء.

٦ - السعن<sup>(١٥)</sup> : ظلة كالظلة تتخذ فوق السطوح حذر ندى السوء، والجمع سعون، وقال بعضهم : هي عمانية لأن متخذوها إنما هم أهل عمان. وأسنن الرجل : إذا اتخذ السعنة وهي المظلة.

٧ - العشانة : الكربة، عمانية وحكاها كراع باليمن معجمة، ونسبها إلى اليمن.<sup>(١٦)</sup>

٨ - العوانة : قال أبو حنيفة العوانة : النخلة في لغة أهل عمان.<sup>(١٧)</sup>

٩ - القرهد والفرهود : ولد الأسد عمانية<sup>(١٨)</sup>

١٠ - القبار : قوم يتجمعون لجر ما في الشباك من الصيد، عمانية<sup>(١٩)</sup>، قال العجاج :

كأننا نجمعوا قبارا

١١ - القبار : قول العجاج يصف المنجنيق :



وكل أنثى حملت أحجارا

تستج حين تلقح ابتقارا

قد ضبر القوم لها اضطبارا

كأنها تجتمعوا قبارا<sup>(١٦)</sup>

أي يخرج حجرها من وسطها كما تفرق الدابة، والقباز من كلام أهل عمان : قوم يجتمعون فيحوزون ما يقع في الشباك من صيد البحر، فشبه جذب أولئك حبال المنجنيق بجذب هؤلاء الشباك بما فيها.

٤٨٠/٤

١٢ - قدف : القدف : غرق الماء من الحوض أو من شيء تصبه بكفك، عمانية ، والقفاف : الغرفة منه<sup>(١٧)</sup>.

٣٧٦/٩

١٣ - الهيس<sup>(١٨)</sup> : اسم أداة الفدان<sup>(١٩)</sup>، عمانية.

٢٥٣/٦

١٤ - السويج : خشبة الفدان عمانية<sup>(٢٠)</sup>، وقال أبو حنيفة : السويج الخشبة الطويلة التي بين الثورين<sup>(٢١)</sup>، والله أعلم.

٤٠١/٢

١٥ - يأتيل : وروى الأصمعي عن معتمر بن سليمان قال : رأيت رجلا من أهل عُمان ومعه أب كبير يمشي فقلت له : أعمله فقال : لا يأتيل أي لا يثبت على الإبل إذا ركبها. وهذا خلاف ما رواه أبو عبيد أن معنى لا يأتيل لا يقيم عليها فيما يصلحها<sup>(٢٢)</sup>.

٤/١١

## ثانيا : النباتات والزرع

١ - الأنيج : حمل شجر بالهند يربب بالعسل على خلقته الذوخ محرف الرأس، يجلب إلى العراق، في جوفه ثواة كثوة الذوخ، فمن ذلك اشتقوا اسم الأنيجات التي تربب بالعسل من الأنيج والأليلج ونسوه، قال أبو حنيفة شجر الأنيج كثير يارض العرب من نواحي عُمان، يفرس غرسا، وهو لوتان : أحدهما ثمرته مثل هيئة اللوز لا يزال حلوًا في أول نباته، وآخر في هيئة الاجاص يبدو حامضًا ثم يملو إذا أبيض ولهما جميعا عجمة وريح طيبة ويكيس الحامض منهما وهو غرض في الحباب حتى يدرك فيكون كأنه الموز في رائحته وطعمه، ويعظم شجره حتى يكون كشجر الجوز، وورقه كورقة، وإذا أدرك فالحلو منه أصفر والمز منه أحمر<sup>(٢٣)</sup>.

٣٧٢/٢

٢ - الباهين : ضرب من التمر، عن أبي حنيفة وقال مرة : أخبرني بعض أعراب عُمان أن بهجر نخلة يقال لها الباهين، لا يزال عليها السنة كلها طلع جديد وكبائس مبصرة وأخر مرطبة ومتمرة<sup>(٢٤)</sup>.

٦١/١٣

٣ - البلعق : ضرب من التمر<sup>(٢٥)</sup>، وقال أبو حنيفة : هو من أجود تمرهم. وأنشد :

يا مقر ضاقشاً<sup>(٢٦)</sup> ويقضي بلعقا<sup>(٢٧)</sup>

قال : وهذا مثل ضربة أن يصطنع معروفا ليجتر أكثر منه ، قال الأصمعي : أجود تمر عُمان الغرض والبلعق.

٤ - التماسول : نبت كالقنبرع ، وقيل : التماسول نبت طيب الريح ينبت نبات اللوبيا، طعمه طعم القرنفل بمضغ فيطيب النكهة، وهو ببلاد العرب من أرض عُمان كثير<sup>(٢٨)</sup>.

٨٠/١١

٥ - الحين : الدفل، وقال أبو حنيفة العبن شجرة الدفل، أخبر بذلك بعض أعراب عُمان<sup>(٢٩)</sup>.

١٠٦/١٣

٦ - الممر والمومر<sup>(٣٠)</sup>، والأول أعلى : التمر الهندي، وهو بالسراة كثير، وكذلك ببلاد عُمان، وورقه مثل ورق الخلاف<sup>(٣١)</sup>، الذي يقال له البليخ، قال أبو حنيفة : وقد رأيته فيما بين المسجدين<sup>(٣٢)</sup> ويطبخ به الناس، وشجره عظام مثل شجر الجوز، وثمره قرون مثل ثمر القرظ<sup>(٣٣)</sup>.

٢١٤/٤

٧ - الزنجبيل<sup>(٣٤)</sup> : مما ينبت في بلاد العرب يارض عُمان، وهو عروق شري في الأرض، ونباته شبيه بنبات اللسان وليس منه شيء بريء، وليس شجر، يؤكل رطبًا كما يؤكل البقل، ويستعمل بإسبا، وأجوده ما يؤتى به من الزنج ببلاد الصين، وزعم قوم أن الخمر يسمى زنجبيلًا، قال : وزنجبيل عائق مطيب

وقيل : الزنجبيل المود الحريش الذي يحذي اللسان، وفي التنزيل العزيز في خمر الجنة.

كان مزاجها زنجبيلًا<sup>(٣٥)</sup>

والعرب تصف الزنجبيل بالطيب وهو مستطاب عندهم جدا.

٣١٣-٣١٢/١١

٨ - الشمس<sup>(٣٦)</sup> : قال أبو حنيفة أخبرني بعض أعراب عُمان قال : للشمس من شجر جبائنا وهو مثل العثم<sup>(٣٧)</sup> ولكنه أطول منه ولا تتخذ منه القسي لصلابته ، فإن الحديد يكل عنه، ولو صنعت منه القسي لم تؤت النزع.

١١٠/٦

٩ - اللفاف<sup>(٣٨)</sup> : شجر عظام تنبت في الرمل مع الأراك وتعظم، وورقه أصغر من ورق التفاح، وهو في خلقته، وله ثمر حلو جدا وثمره غلف يقال له الحنبل، التهذيب : الغاف ينبت عظام كالشجر يكون بعمان، الواحدة غافة. قال

الفرزدق:

إليك نأشت يا ابن أبي عقيل

ودوني الغاف غاف قرى عُمان

٢٧٣/٩

١٠ - الفرزدق (٣٩): ضرب من التمر، وقيل: ضرب من التمر صغار لأهل عُمان (٤٠)، قال شاعرهم (٤١).

إذا أكلت سمكا وفرضا

ذهبت طولاً وذهبت عرضاً

قال أبوحنيفة: وهو أجود تمر عُمان هو والبلخ، قال: وأخبرني بعض أعرابها قال: إذا أرطبت نخلته فتؤخر عن اختراقها تصاسق عن نواه فبقيت الكباسة (٤٢) ليس فيها إلا نوى معلق بالتفاريق (٤٣).

٢٠٦/٧

١١ - الفرزدق والفراس: سويق (٤٤) يتخذ من اللبنة (٤٥)، وفي مكان آخر: سويق ينبوت عُمان.

٥٢/٥

١٢ - القش: رديء التمر نحو الدقل، عمانية قال: يا مفرضاً قشاً ويقضي بلعقاً وجمعه قشوش (٤٦).

٣٣٦/٦

١٣ - الكاذي: شجر طيب الريح طيب به الدهن ونبات بلاد عُمان، وهو نخلة في كل شيء من حليتها كل ذلك عن أبي حنيفة، وألفه وأو (٤٧)، وفي الحديث: أتته أدهن بالكاذي (٤٨)، قيل: هو شجر طيب الريح طيب به الدهن.

٥٠٦/٣

١٤ - مرافل (٤٩): سويق ينبوت عُمان.

٢٩٣/١١

١٥ - المقدام: ضرب من النخل، قال أبوحنيفة، هو أكبر نخل عُمان، سميت بذلك لثقلهما النخل بالبلوغ (٥٠).

٤٧٠/١٢

١٦ - الميس (٥١): شجر تعمل منه الرجال، قال الرازي:

وشعبتا ميسن برأها أسكاف

قال أبوحنيفة: الميس شجر عظام شبيه في نباته ورقه بالغرب، وإذا كان شاباً فهو أبيض الجوف، فإذا تقدم أسود، فصار كالآيتوس ويقلظ حتى تتخذ منه الواو الواسعة وتتخذ منه الرجال، قال العجاج ووصف المطايا:

ينتقن بالقوم من التزعل

ميس عُمان ورجال الاسحل (٥٢)

٢٢٥/٦

١٧ - الساقم: ضرب من تمر عُمان، وفي التهذيب: وناسم تمر بعمان (٥٣).

٥٩١/١٢

## ثالثاً: المواضع والحواضر

١ - بينونة (٥٤): موضع قال:

يا ربح بينونة لا تدعينا

جئت بالروان المصفرينا

وهما بينونتان: القصوى وبينونة الدنيا، وكتاتهما في شق بني سعد بين عُمان وبيهرين، التهذيب: بينونة موضع بين عمان والبحرين وبنيء.

٧٠/١٣

٢ - تَؤام: مثل تمام (٥٥) مدينة من مدن عُمان يقع إليها اللؤلؤ فيشتري من هناك... الجوهرى:

تَؤام قصبة عُمان مما يلي الساحل وينسب إليها الدر، قال سويد:

كالتؤامية إن باشرتها

قرب العين وطاب المضطجع

التؤامية: الحدة نسبها إلى التؤام، قال الأصمعي: التؤام موضع بالبحرين مغاص، وقال ثعلب: ساحل عُمان (٥٦).

٦٣/١٢

٣ - الجار (٥٧): موضع يساحل عُمان، وفي الحديث ذكر الجار، هو يتخفيف الرءاء، مدينة على ساحل البحر بينها وبين مدينة الرسول ﷺ يوم وليلة.

١٥٦/٤

٤ - الخط (٥٨): اللبث: الخط أرض ينسب إليها الرماح الخطية فإذا جعلت النسبة اسماً لازماً قلت: خطية، ولم تذكر الرماح وهو خط عُمان، قال أبو منصور: وذلك السيف كله يسمى الخط، ومن قرى الخط القطيف والعقير وقطر. قال ابن سيده: والخط سيف البحرين وعُمان.

٢٩٠/٧

٥ - الشحر (٥٩): ساحل اليمن، قال الأزهري في انصافها، وقال ابن سيده: بينها وبين عُمان. ويقال: شحر عُمان وشحر عُمان، وهو ساحل البحر بين عُمان وعدن، قال العجاج:

رحلت من أقصى بلاد الرحل

ومن قلل الشحر فجني موكل (٦٠)

٣٩٨/٤

٦ - شغف (٦١): موضع بعمان ينبت الغاف (٦٢) العظام، وإنشد البيت

حتى أناخ بذات الغاف من شغف

وفي البلاد لهم وسع ومضطرب

١٧٩/٩

٧ - صحر (٦٣): مدينة عمان، قال الجوهرى: صحار بالضم، قصبة عُمان مما يلي الجبل، وتؤام قصبتها مما يلي الساحل.

٤٤٥/٤

٨ - عُمان<sup>(٦٤)</sup> ، وبلاد عُمان تتأخم بلاد اللُحمر.

٦٤ / ١٢

عُمان : عن يمعن ، وعمن : أقام ، والعمن : المقيمون في مكان . يقال جيل عمن وعمن ، ومنه اشتق عُمان . أبو عمر :

أعمن دام على المقام بعمان ، قال الجوهري ، وأعمن صار إلى عُمان ، وإنشد ابن بري :

من معرق أو مشم أو معمن  
وعُمان : اسم كورة ، عربية وعُمان مخففه بلد ، وأما الذي

في الشام فهو عُمان بالفتح والتشديد .. وأما بالضم  
والتخفيف فهو موضع عند البحرين ، وله في الحديث<sup>(٦٥)</sup> .

وعُمان : مدينة ، قال الأزهري : عُمان يصرف ولا يصرفه  
لأن جعله بلدا يصرفه في حالتي المعرفة والنكرة ، ومن جله

بلدة الحقة بطلحة . وقيل : عُمان اسم رجل ، وبه سمي  
البلد ، وأعمن وعمن أتى عُمان<sup>(٦٦)</sup> ، قال العبدى<sup>(٦٧)</sup> .

فإن تهموا أنجد خلافا عليكم  
وإن تعموا مستحقبي الحرب أعرق

وقال رؤبة :  
نوى شام بان أو معمن<sup>(٦٨)</sup>

والعمانية : نخلة بالبصرة لا يزال عليها السنة كلها طلع  
جديد وكباش متمرة وأخرى مرطبة .

٢٩٩ / ٢٨٩ - ٢٩٩

٩ - قطر<sup>(٦٩)</sup> : قال أبو حية النميري :  
تلاقيتهم يوما على قطرية

وليزل مما في الخلدور أنيج  
يعني من ثقل أوداهن والقطرية يريد بها إبلا منسوبة إلى

قطر ، موضع بعمان .  
٤٠٥ / ٢

قطر : وإنشد للمطلب العبدى يمدح عمرو بن هند وكان  
نصرهم على كتية النعمان :

كل يوم كان عنا جللا  
غير يوم الحنو من جبني قطر<sup>(٧٠)</sup>

.... وقطر قصبة عُمان .  
١٠ - مزون<sup>(٧١)</sup> : اسم من أسماء عمان بالفارسية ، أنشد

ابن الأعرابي  
فأصبح العبد المزوني عشر

الجوهري : كانت العرب تسمى عُمان المزون ، قال الكميث :  
فأما الأزاد أزد أبي سعيد

فأكره أن أسميها المزونا<sup>(٧٢)</sup>

قال الجوهري : وهو أبو سعيد المهلب المزوني ، أي أكره أن  
أنسبه إلى المزون ، وهي أرض عمان ، يقول : هم من مضر ،

وقال أبو عبيدة يعني بالمزون للملاحين ، وكان أردشير  
يأبى أن جعل الأزاد ملاحين بشعر عمان قبل الإسلام

بستمائة سنة ، قال ابن بري : أزد أبي سعيد هم أزد عمان ،  
وهم رطط المهلب بن أبي صفرة . والمزون قرية من قرى

عمان يسكنها اليهود والملاحون ليس بها غيرهم ، وكانت  
الفرس يسمون عمان المزون فقال الكميث : أزد عمان

يكرهون أن يسموا المزون ، وأما أكره ذلك أيضا ، وقال  
جريد :

وأطفاة نيران المزون وأهلها  
وقد حاولوا فتنة أن تسعرا<sup>(٧٣)</sup>

قال أبو منصور الجواليقي : المزون ، بفتح الميم لعمان ولا  
تقل المزون بضم قال : وكذا وجدته في شعر البجيت بن

عمرو بن مرة بن وبن أبي زيد بن مرة البشكري يهجو  
للمهلب بن أبي صفرة لما قدم خراسان :

تبذلت المنابر من قرش  
مزونيا بفقخته الصليب

فأصبح قافلا كرم ومجد  
وأصبح قادما كذب وحوب

فلا تعجب لكل زمان سوء  
رجال والنواب قد تنوب

قال : ولطاهر كلام أبي عبيدة في هذا الفصل إنه المزون ، بضم  
الميم<sup>(٧٤)</sup> ، لأنه جعل المزون للملاحين في أصل التسمية .

٤٠٧ / ١٣

رابعا : الإعلام  
١ - الالتاد : بطون من عبد القيس ، يقال لهم ألتاد عُمان ،

وذلك لأنهم سكنوها قديما<sup>(٧٥)</sup>

٢ - أزد : الأزاد : لغة في الأسد تجمع قبائل وعماش كثير في  
اليمن ، وأزد : أبو حي من اليمن ، وهو أزد بن الفوث بن

نبت بن مالك بن كهلان بن سبأ ، وهو أسد بالسبأ أنصح  
يقال : أزد شنومة عمان ، وأزد السراة<sup>(٧٦)</sup> .

٣ - أسيذ : النهاية لابن الأثير<sup>(٧٧)</sup> : في الحديث أنه كتب  
لعباد الله الأسديين ، قال : هم ملوك عمان بالبحرين ، قال :

الكلمة فارسية معناها عبدة الفرس لأنهم كانوا يعبدون  
فرسا فيما قبله ، وأسم الفرس بالفارسية أسب<sup>(٧٨)</sup> .

٧٧ / ٣

٤ - جلندى<sup>(٧٩)</sup> : اسم رجل<sup>(٨٠)</sup> وقوله :

وجلنداء في عمان مقبيا  
إنما هذه للضرورة ، وقد روي

وجلندى لدى عمان مقبيا  
الجوهري : وجلندى بضم الجيم مقصور ، اسم ملك عمان .

٥ - جلنداء : ابن مريد : جلنداء اسم ملك عمان ، يمد  
ويقصر ، ذكره الأعشى في شعره<sup>(٨١)</sup> .

٦ - ديل : الديل : حي في عبد القيس ينسب إليهم الديلي ،

وهما نيلان: أحدهما الدليل بن شن بن أقصى بن عبد القيس بن أقصى، والآخر الدليل بن عمرو بن وديعة بن أقصى بن عبد القيس، منهم أهل عمان<sup>(٨٦)</sup>.

٢٥٤/١١

٧ - سامة بن لؤي<sup>(٨٧)</sup>، وروى الزجاجي في أماليه<sup>(٨٤)</sup> بسنده عن أبي عبيدة قال: خرج سامة ابن لؤي بن غالب من مكة حتى نزل بعمان<sup>(٨٨)</sup> وأنشأ يقول:

بلغا عامرا وكعبا رسولاً

إن نفسي إليهما مشتاقة

إن تكن في عمان ذاري فإني

مأجداً ، ما خرجت من غير فاقة

٣١٩/١٠

## خامساً: الحيوان

١ - اللعومة ضرب من الحيات بعمان، قال أمية:

المسيح الخشب فوق الماء سخرها

في اليم جريتها كأنها عوم<sup>(٨٦)</sup>

٤٣٢/١٢

## الهوامش

١ - ذكر ابن منظور هذه المصادر وهي: تهذيب اللغة للأزهري والحكم لابن سيده الأندلسي والصاحح للوهري، وأصلها ابن بري والنهاية لابن الأثير، ولا يذهبن اللسان إلّا أنها وحدها كانت مستعمدة، فقد شكلت بمجموعهما ميكل الكتاب ومسانيد الأساسية، غير أنه اعتمد على غيرها - وهي كتبه - في إيفاء الكتاب وإثراؤه، ومناقشة أصحاب الكتب القديمة في محاولة جادة للوصول إلّ الصواب والتميز.

٢ - لسان العرب ٧/١ - أ.

٣ - لسان العرب ٨/١.

٤ - المعجم العربي، د. محمد رشاد الحمزاوي، ص ٢٨١.

٥ - ينظر الجزء السادس، ص ٦١ وما بعدها.

٦ - من المعروف أن عربية عمان جنوبية أي عربية يمنية تلك التي أسماها العرب حميرية وفيها بقايا من السبئية القديمة، وينظر تفصيل ذلك في كتاب المدخل إلى دراسة تاريخ اللغات الجزيرية، د. سامي سعيد الأحمد ص ٤٠ وما بعدها إذ تحدث عن العربية الجنوبية ومنها لهجة عمان، وينظر أيضاً كتاب لغات القبائل الواردة في القرآن الكريم، لابي عبيد التامس بن سلام فيه إشارات كثيرة إلى لغة عمان الواردة في القرآن، مثال ذلك في قوله تعالى: «محيي نساء الذكور» كانوا قوماً يوراء، يوراء: هلكت بلغة عمان، ص ٢١ وبغيرها كثير.

٧ - في الحرب، ص ٨١. البرخ - الكثير الرخيص، قال أبو بكر: هو لغة يمانية وأحسب أصلها عبرانياً أو سريانياً وهو من البركة والثناء ويشير محقق الحرب إلى التصحيح الواقع في لفظة (كثير) التي أصبحت (الكثير) ينظر هاشم وفي ١١/٤، وفي العين، ٢٥٦/٤، طبرخ الرخيص بلغة عمان، وأهل عمان يقولون: كيف أسعركم؟ فيقولون المجيب: برخ. هكذا، أي: رخيص، وينظر معجمات، د. إبراهيم السامرائي، ص ٢٥٨ وفيه من معاني البرخ في فصيح الفهرست الرخص... والصور أن مادة برخ في العبرانية تعني البرخ، وهي مازالت بهذا المعنى في لغة العراقيين ومن أعلام أهل برخة بعض بني البركة، وإثباتي حفظ الله في تطبيق شخصي أن هذا واضح في العربية في (البركة) بمعنى السعة والثناء والزيادة، وبين الكفاف والخاف بدل في فصيح العربية تقول: لبخ، ومعناها معروف في

العلاج، ونقول: ليك، والمعنى واحد كما إن الخاء والكاف يعبرس لها الإدخال في العرانية والعربية، فمن أسماء الرجال لدى اليهود باروخ يقابله في العرانية مبرك مثلاً.

٨ - في العين ٢١/٤، «البرخ الجرف بلغة عمان».

٩ - ينظر العين، ٢٢٧/٤، وفي الهامش عن التهذيب «أن الرغ غانية عن كتاب العين».

١٠ - هو عسيب من عسيب النخل يضم بعضه إلى بعض. ينظر معجم النبات ٢٤١/٢، وتاج العروس، ٢٢٧/٩.

١١ - في العين، ٢٣٨/١، «ظلة يتخذها أهل عمان فوق سطوحهم من أجل ندى الودنة».

١٢ - ينظر معجم النبات، ٣٥١/٢، وتاج العروس، ٢٢٧/٩.

١٣ - هي الخلفة الطويلة المناسقة المتفرعة بطولها والجمع. العوان. ينظر معجم النبات، ٣٥٠/٢، وتاج العروس، ٢٨٥/٩.

١٤ - في تاج العروس ٤٤٢/٤، «روى عن الأصمعي أنه قال: سالت الخليل بن أحمد من هو؟ فقال: من أزد عمان من فراسيد، ثلثت وما فراسيد؟ قال: جرى الاسم بلغة عمان».

١٥ - ينظر تاج العروس، ٤٧٨/٢.

١٦ - ديوانه، ص ٤١٧، وفيه: قوله وكل أنثى: يعني للمنجنيق، يقول: يرسي بالمنجنيق ليفرح الحجر من بين الجدل كما يفرح بطن الحمار عن الولد، سمعت أبا حاتم يقول: رحم الله الأصمعي جباناً ونحن نشدد ابتشاراً، فقال: لا، ابتشاراً وخبر أي جمع. وإنما يخشى بقوله خبر أن الحجاج جمعهم كانوا يجمعون قباراً... والقبائر بكلام عمان قوم تجمعوا يجرنون ما في الشياك من صيد البحر، فشبب جذب هؤلاء للمنجنيق بجذبهم ذلك.

١٧ - ينظر تاج العروس، ٢١٧/٦، وفيه: «القدف». هو الخرج والصب. عمانية.

١٨ - ينظر معجم النبات، ٤١٢/١، وتاج العروس، ٢٧٦/٤.

١٩ - اللسان: اسم لجميع أدوات الآلة التي يحرث بها، والجمع لمدن وأقنعة، وتسمى البور التي يحرث بها: اللدان والجمع فلدانين، ينظر معجم النبات ٣٥٢/٢.

٢٠ - في العين، ١١٧/٦، «البرخ خشبة اللدان بلغة عمان».

٢١ - وهي خشبة تحفر على سنام اللور إذا كرب عليه الأرض، ينظر معجم النبات ١٧٢/٢.

٢٢ - ينظر التاج ٢٠٠/٢ فيه حديث طويل.

٢٣ - وإذا كان خشباً طيفت به القنور، ويقال له الانجيك بكسر الهمزة. ينظر معجم النبات، ١١٨/٦، وفي المعرب، ص ٤٣: «الأنجيات ضرب من الأدوية» وينظر الهامش التام.

٢٤ - في البصرة نقلة شدمي (العمانية) تهرما من أجود التهر لها ذلك الوصف السابق، ينظر معجم النبات ٣٤٩/٢، والكباش وأحدت كباش هو العذق التام بشعاريفه وبسره، وهو من التهر بمنزلة المنقود من الغنم.

٢٥ - من القصور الجيدة، أصغر مدور ولا يصير على البصر صبره شيء من التهر. ينظر معجم النبات ١٠٨/٢.

٢٦ - القش: ريشه، ويسرى لاحقاً.

٢٧ - ينظر الدررة الفاخرة، ٢٧/١.

٢٨ - هو من الطيلين، ويرتقي في الفجر وما ينضب له، ورفه شبيه بورق الياصون وريعه طيبة، ويقال له: التتيل، والتتاويل أيضاً، ينظر معجم النبات، ١٧٨/٢.

٢٩ - هو شجر السفلى، ينخذل منه الزناد وزناده جيد، ويقال له الجبين أيضاً، ينظر معجم النبات، ٢٣٢/٢.

٣٠ - ينظر معجم النبات، ٢٨٩/١.

٣١ - الخلاف: الصلصاف وهو شجر عظام وأصناف كثيرة، ينظر اللسان، ٨٧/٩.

٣٢ - المسجدان: مسجدا مكة والمدينة. ينظر الدررة الفاخرة، ٥٢٥/٢، وإسناد العرب، ٣٠٠/٣.

٣٣ - القنور: شجر عظام لها سوق غلاظ يدبغ به، وله حب يوضع في اللوزين، ينظر لسان العرب، ٤٥٤/٧.

٢١ - هو نبات يفرس غرساً وأليس شجر وإنما هو عروق شمري في الأرض، ونبات كالقصب والبردي، ينظر معجم النبات ٢٠٩/٢، وله فوائد كثيرة إذ تنفع عرقه وجذوره لأمراض الكبد، واللمعة والعين، ينظر معجم ندية الدراسات العمانية ٩١/٥.

٢٥ - قال نعال: ويوسقون فيها كاساً كان مزاجها زنجبيلاً، الاتسنان ١٧.

٣٦ - ويسمي أيضاً زيتون الجبل، ينظر معجم النبات، ٣٩٩/١.

٣٧ - العتم: شجر الزيتون البري الذي لا يحمل شيئاً. ينظر لسان العرب، ٣٨٣/١٢.

٣٨ - الشاف: شجر عظيم ذو قشر يدعى الشف، ينظر لسان العرب، ١٧٩/٩، له ثمر يسمى أهل اليمن اللؤلؤ وهو شبه اللؤلؤ، يدبغ به وتاكله الأبل، ينظر معجم النبات، ٩٠/٢ وهو ذو نافع لكثير من أمراض البطن والاسنان والجلد وغيره، ينظر معجم نودة الدراسات العمانية ١١٢/٥.

٣٩ - ينظر معجم النبات، ٤٦٠/١.

٤٠ - ومن أمثال أهل عمان عليه قولهم، وإذا وافق الورى الحق المنصف فالراي بالفرض، ينظر الدرر المفاخر ٦٦/١.

٤١ - في الدرر المفاخر ٦٦/١: وهو ضاح عمان يقول... وساق الرجز.

٤٢ - الكباش: مر شجره.

٤٣ - القاريق: بالهاء المقطوع إذا أكل ما عليه فهو غشوق وعشوش، ينظر اللسان، ٣٤/١٠، ويرجى ملاحظة الصورة الخيرية للغشوق.

وأيضاً غير النوى.

٤٤ - السويك ما يتخذ من العنطة والشحم، وهو الخمر أيضاً، وسويق الكرم: الخمر، ينظر لسان العرب، ١٧٠/١٠.

٤٥ - البنيوت: شجر الشفخاش، وهو شربان، أحدهما هذا الشوك القصار ذو الأغصان والورق الذي يدعى الخروب النبطي وله ثمرة مدورة كأنها قلعة لها حب أحمر، يثبت بعمان ويدعى هناك الغلاف، والآخر شجر عظام مثل شجر القلق العظيم ورلها أصغر من ورلها ولها ثمر أصغر من الزهرور شديد السواد شديد العلاوة، ينظر معجم النبات، ١٢٦/١، وينظر كذلك كتاب (يافوت) للصفهاني ص ٢٩-٣٠ فيه حديث طول عن البنيوت.

٤٦ - وهو رديء الخش أيضاً، ينظر معجم النبات، ٤٢٧/١.

٤٧ - الكاذي: له طلع أو ورد عليه به الدمن يلقب قبل أن يتلقق فيلبي في البدر، ويقال له الجروال أيضاً، ينظر معجم النبات، ٣٦٠/١، وورقه يسمى الفوص، ينظر معجم النبات، ٤٢٩/١.

٤٨ - في النباهة، ٢٠٨/٤ أنه دهن بالكاذي، قيل هو شجر طيب الريح عليه به الدمن، منبه ببلاد عمان، والله مثلية من ولى.

٤٩ - وهو فراث أيضاً، ينظر معجم النبات، ٢٣٠/٢.

٥٠ - قيل: بين أن تلحق إلى أن تزلزل رطباً خمسون ليلة، ينظر معجم النبات، ٣٠٣/٢.

٥١ - عمان معدن المس، الواحدة مسدة، ورجز المصاح واضح في هذه الإشارة، وهو رديء يفرس غرساً، ينظر معجم النبات، ٤٦٠/١.

٥٢ - ديوانه ص ١٩٩، وفيه (الزئلق) بين معجزة وهو النشاط، وميس عمان، قال: يريد رجال عمان، والاسفل: شجر.

٥٣ - ينظر معجم النبات، ٣١٤/٢.

ملاحظة: بعمان ضرب من النباتات والشجر كثيرة أغصانها للسان تنسبها إليها وتذكرتها بقية للعالم مثل: الكور، واللؤلؤ، والنسي والفضاج والصبر والتكدر، والخروج والرائج وغيرها، ينظر تفصيل ذلك في معجم النبات، ٥٢/١ و ١٥٥ و ١٦٠ و ٣١٦ و ٣٥٤ و ٤١٠ و ١٢/٢ و ٢٤٤.

٥٤ - في معجم النبات، ٥٣٤/١، هي أرض فوق عمان تتمثل بالشص، مع تفصيل وإفاد، وفي الأماكن، ١٤٨/١ أنها لند ذكرها في الأخبار والشمس ينظر مع تفصيل الأستاذ الجاسر.

٥٥ - تؤولم: مدينة كبيرة بها قرى كثيرة، ينظر تفصيل ذلك في معجم النبات، ٥٤/٢.

٥٦ - يشير الأستاذ الجاسر إلى أن تؤولم البحرينة قديماً هي البريمي الحالية، ينظر الأماكن، ٤١٢/٢، هامش (٥).

٥٧ - ينظر الأماكن، ١٧٧/١ مع تطبيق الأستاذ الجاسر، ومعجم البلدان، ٩٢/٢.

٥٨ - ينظر معجم البلدان، ٣٧٨/٢.

٥٩ - ينسب إليها الغنير فيقال الغنير الشجري، ينظر معجم البلدان، ٣٢٧/٢، والأماكن، ٤٥٢/٢، والأماكن، ٥٨٧/١.

٦٠ - الخاف: شجر كبير، وقد مر شجره.

٦١ - ديوانه ص ١٤٩، وفيه: الشجر: ساحل البحر.

٦٢ - ينظر معجم البلدان، ٢٥٢/٢، والأماكن، ٥٨٧/١.

٦٣ - أسهب ياقوت في الحديث عن صمان، وصفها بأنها مدينة طيبة الهواء والخيرات والفواكه مبنية بالأجر والأساج، كبيرة ليس في تلك الأراضي كلها، وأهلها في سعة من كل شيء، ونقل قول النبطي بأنها دهلين الصين وشراة الشرق والعراق ومغرة اليمن، معجم البلدان، ٢٩٢/٢، وينظر دور العمانيين في التجارة والإسلام، ص ٢٧ وما بعدها.

٦٤ - في الأماكن، ١٨٩/١: مؤلف جده ذكرها في غير حديث والثناء عليها، وفي معجم البلدان، ١٥٠/٤: صمان اسم كورة عربية على ساحل بحر اليمن والهند... فشمس على يديها كثيرة ذات ثقل وزروع، وفي العروض المعاصرة، ص ٤١٢:.. وببلاد عمان مستقلة في ذاتها عامرة بأهلها.

٦٥ - في معجم البلدان، ١٥٠/٤: إن رسول الله ﷺ قال: إني لأعلم أرضاً من أرض العرب يقال لها عمان على شاطئ البحر المسمى منها أفضل من حيثين من أرضها، وقال: ومن تضر عليها الرزق فليعبه بعمان، وقال صاحب البرزخ عظماء، ٤١٢، إن هذا مثل، وفي معجم البلدان توجيه لقوله تعالى في سورة الحج ما بين من كل شيء عقيقه إن المراد بها عمان، ولم أجد هذا التوجيه في تفسير الطبري والقرطبي، وما يذكره هذا أن عمان ثبتت عن إسلامها بعد وفاة رسول الله ﷺ، وارتداد كثير من العرب، إذ قام عمرو بن العاص عامل رسول الله ﷺ على عمان فخطب فيها فقال: إنكم علمت أن النبي يمشي عليكم عاملاً وأميراً وديماً فليثبت الأمر وأجبت إلى الإسلام وكنتم على ما يعبه الله ورسوله.. وقد حدثت هذه الردة وأنا أعلم أن أبائكم سيقالهم متى يردكم إلى دين الإسلام.. فما الذي عنكم من القلقل.. فاجاب أهل عمان بأحسن جواب، وخرج معه إلى المدينة ووجه أهل عمان فارتدوا سلا، ينظر تفصيل ذلك في كتاب الردة للوافي، ص ٨٨، وما بعدها.

٦٦ - ينظر الغريب المنصف ٤٧٧/٢، وفيه البيت.

٦٧ - هو المشرق المعنى كما في الغريب المنصف، ٤٧٧/٢، ومعجم البلدان، ١٥٠/٤.

٦٨ - أخل به مجموع شجره.

٦٩ - ينظر معجم البلدان، ٣٣٢/٤.

٧٠ - ديوانه ص ٧١، وتنظر الهوامش.

٧١ - ينظر معجم البلدان، ١٢٢/٥، وفيه المأزون: اسم من أسماء عمان، وفي معجم ما استعجم ١٢٢٢/٤: مأزون... مدينة عمان.

الفايل: كانت للفرس تسمى عمان مأزون، وفي شرح الفناقص، ٢٨٤/١: المأزون مدينة عمان، وينظر أيضاً، ٥٤/٢.

٧٢ - ديوانه ١١٧/٢، وقيل بيت هو:

هم أولاد عمران بن عمرو

مضيغي شبيه أو حافقيا

٧٣ - في ديوان جزي، ص ٢٤٦:

وغرقت حيتان المأزون وقد لقوا

تيموا وعزا حناكبهم عدوا

وأطاعت نيران اللعان وأهرا

وقد حاوروا في قتلة إن تسعرا

وفي شرح الفناقص، ١٠٧/٢: البيوتان وفيه (راوا) بدل (لوا) (وأهلها)

- ١٠ - دور العمانيين في الملاحة والتجارة الإسلامية حتى القرن الرابع الهجري. د. عبدالرحمن عبدالكريم العاني. وزارة التراث القومي والثقافة. سلطنة عمان سنة ١٩٨١.
- ١١ - ديوان الأعلى الكبير، شرح وتعليق. د. محمد محمد حسين. المكتب الفكري للنشر والتوزيع بعباد، لبنان سنة ١٩٦٨.
- ١٢ - ديوان أمية بن أبي الصلت جمع وتحقيق ودراسة صنفه د. عبدالحفيظ السطلي. الطبعة الثانية. سنة ١٩٧٧.
- ١٣ - ديوان زكية، اعتنى بتصحيحه وإليه من الورود، منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت. الطبعة الثانية. سنة ١٩٨٠.
- ١٤ - ديوان شعر الملك أبي العدي، عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه حسن كامل الصوري. معهد الدراسات العربية، القاهرة سنة ١٩٧١.
- ١٥ - ديوان العجّاج رواية الأسامي وشرحه، عني بتحقيقه عزت حسن، مكتبة دار الشرق بيروت.
- ١٦ - البردة - الأرقدي، قدم له وحققه وعلق عليه ووضع فهراسه د. محمود عبدالله آل خيري. دار الفرقان عمّان الأردن. سنة ١٩٩١.
- ١٧ - شرح مصاعيل الجبر. محمد أسماعيل الصاري منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت.
- ١٨ - شرح نفاوس جريد والفرزدق، تحقيق، وتقديم د. محمد حور د. وليد محمود خالص للمجمع الثقافي بأبوظبي سنة ١٩٩٤.
- ١٩ - شعر الكهيت بن زيد الأسدي، جمع وتقديم د. داود سلوم، مكتبة الأندلس، بغداد سنة ١٩٩٩.
- ٢٠ - العجّ، الخليل بن أحمد الفارسي، تحقيق د. مهدي الخروسي د. إبراهيم السامرائي، دار الرشيد للنشر. بغداد الجمهورية العراقية سنة ١٩٨١.
- ٢١ - الغريب المصنف، أبو عبد القاسم بن سلام، حققه وقدم له د. محمد المختار السبيعي، بيت الحكمة، تونس سنة ١٩٩٠.
- ٢٢ - كتاب يفعل، الصاغاني، تحقيق د. إبراهيم السامرائي، مجلة كلية الآداب، جامعة البصرة.
- ٢٣ - لسان العرب، ابن منظور الأزهري المصري، طبعة بيروت.
- ٢٤ - مجمع الأمثال البيهقي تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، عيسى البابي الحلبي، القاهرة، سنة ١٩٧٨.
- ٢٥ - المدخل إلى دراسة تاريخ الفلك الجزرية، د. سامي سعيد الأحمد، منشورات اتحاد المؤرخين العرب بغداد، سنة ١٩٨١.
- ٢٦ - مجمع قبائل القوت المعمرين دار صادر، بيروت سنة ١٩٧٧.
- ٢٧ - مجمع قبائل العرب القديمة والحديثة، عمر رضا كحالة، مؤسسة الرسالة، بيروت الطبعة السابعة. سنة ١٩٩٤.
- ٢٨ - مجمع ما استمع، البكري حققه وضبطه مصطفى السقا، عالم الكتب، بيروت. الطبعة الثالثة سنة ١٩٨٣.
- ٢٩ - مجمع النبات والزراعة الشيخ محمد حسن آل ياسين، مطبعة المجمع العلمي العراقي بغداد ١٩٨٦ و ١٩٨٩.
- ٣٠ - المعجم العربي إشكالات ومقاربات، د. محمد رشاد الحزراوي، بيت الحكمة ووزارة الثقافة الجمهورية التونسية. الطبعة الأولى، سنة ١٩٩١.
- ٣١ - المعجم الفارسي الكبير، د. إبراهيم مسروقي شتات، مكتبة مدبولي القاهرة سنة ١٩٩٢.
- ٣٢ - معجمات إبراهيم السامرائي المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت الثانية الأولى سنة ١٩٩١.
- ٣٣ - المعجم من الكلام الأعجمي على حروف المعجم الجواليقي، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، أعيد طبعه بالأرفست في طهران سنة ١٩٦٦.
- ٣٤ - الفصيح في تاريخ العرب قبل الإسلام، د. جواد علي، دار العلم للملايين، بيروت، مكتبة النهضة بغداد الطبعة الأولى، سنة ١٩٧٠.
- ٣٥ - نزعة المشتاق في أخراق الأنفاق الشريف الإدريسي عالم الكتب بيروت الطبعة الأولى، سنة ١٩٨٩.
- ٣٦ - النهاية في غريب الحديث والأثر، ابن الأثير تحقيق طاهر أحمد الزاوي ومحمود محمد الطناحي، دار الفكر، الطبعة الثانية سنة ١٩٧٩.

- ١ - (وأمله) و(ساروا) بدل (حاووا).
- ٢ - في مجمع ما استمع ٤/٢٢٢: «موزون بفتح أوله وضم ثانيه»
- ٣ - ينظر جبهة السب، ص ٥٨٢، وجبهة أنساب العرب، ص ٢٧٨، وما بعدها.
- ٤ - ينظر جبهة أنساب العرب، ص ٢١١، وما بعدها، والأنساب العوتبي، ٤٢/٢ وما بعدها ففيه حديث مفصل عن الأزد ومعجم قبائل العرب، ١/٥٠، وما بعدها.
- ٥ - ينظر النهاية، ٤٧/١.
- ٦ - ينظر المعجم الفارسي الكبير، ٨٦/١ وفيه: «أصم: حصان، حصان الشطر، وفي العرب، ص ٢٩: «قال غير أبي عبيدة: عبيد أسيد قوم كانوا من أهل البحرين يعمدون البراذن». قال ابن عباس: رأيت رجلاً من الأسديين، ضرب من الجوس من أهل البحرين جاء إلى رسول الله ﷺ فدخل ثم خرج قلت: ما قضى فيكم رسول الله عليه السلام؟ قال: - الإسلام أو اللث،
- ٧ - هو الجلندي الأديب أمير عمان وعظيم الأزد فيها. ينظر الاعلام ١٣٠/٢ من مصامير.
- ٨ - من أمثال أهل عمان: «أظلم من الجلندي، ويطلقون إته الذي جرى لكره في القرن الكريم في قوله تعالى: وكان إبراهيم ملك يأخذ كل سفينة غصبا»، ويطلق صاحب البردة بقوله: «يوزعم كثير من الناس أن الجلندي وقع إلى سيف فارس في دولة الإسلام وأن الذي كان يأخذ السفن غصبا إنما كان في بحر مصر لا بحر فارس» وتنظر البردة الفارسية، ١/٢٩٥، ومجمع الأمثال، ٣١٤/٢، وجبهة الأمثال، ٣١٩/٢.
- ٩ - ديوان الأعشى، ص ٣٥١، وفيه: «ولقداء في عسان مقبلاً ثم قيساً في حضرموت المنوب».
- ١٠ - ينظر تفصيل ذلك في مجمع قبائل العرب، ١/٥٠، وجبهة أنساب العرب، ص ٢٨١، وجبهة النسب، ص ٥٨٢، وفي أنساب العوتبي، ١/٤٨: «د: فمن ولد الديلم بن عمرو بن ربيعة أهل عمان، منهم بني حمران»،
- ١١ - ينظر مجمع قبائل العرب، ٤٩/٢.
- ١٢ - أمالي الزنجاني، ص ٤٨-٤٩.
- ١٣ - ماد سامة بعمان في بلد يقال لها جري. ينظر الأملاك، ١/٢٦٨ مع تعليق الأستاذ الجاسر.
- ١٤ - ديوان أمية، ص ٤٦، وفيه: «الدم مفردا صومة وهي ضرب من الحيات في عمان شبه سير السفينة يسيرها، وفي نزعة المشتاق/١٥٨، إن بعمان دحية تسمى العريد، تنفخ ولا تؤذي». ومثى أخذت ووضعت في وعاء وأخرجت من بلاد عمان ثم نفقت الأنثى لم توجد الدحية فيها»، وينظر الفروض للمعلم، ص ٤١٢.

## المصادر والمراجع

- ١ - الاعلام خير الدين الزركلي، الطبعة الثالثة.
- ٢ - الأملاك، أو ما أطلق لفظة واغترق سماءه من الأمكنة، د. محمد بن موسى الحازمي، أعده للنشر حمد الجاسر، دار اليمامة للبحث والترجمة والنشر.
- ٣ - أمالي الزنجاني، تحقيق وشرح عبدالسلام هارون، دار الجيل بيروت ١٩٨٧.
- ٤ - الأنساب، سلمة بن مسلم العوتبي، وزارة التراث القومي والثقافة، سلطنة عمان، الطبعة الأولى سنة ١٩٨١.
- ٥ - تاج العروس، الزبيدي منشورات دار مكتبة الحياة لبنان
- ٦ - جبهة أنساب العرب، ابن حزم الأندلسي، نشر وتحقيق وتعليق ليقي بروفسال، دار المعارف بمصر.
- ٧ - جبهة النسب للكثيري، تحقيق د. ناجي حسن، عالم الكتب، بيروت الطبعة الأولى، سنة ١٩٨٦.
- ٨ - حصاد تدوة الدراسات العمانية، سلطنة عمان، وزارة التراث القومي والثقافة، سنة ١٩٨٠.
- ٩ - النزعة الفاسخية في الأمثال الساخرة، حمزة الاصميهاني، حققه وقدم له وروى حواشيه وفهرسه عبدالمجيد طماشي، دار المعارف بمصر، سنة ١٩٧٢.

## تدريب الممثل والاعداد للدور

جايون ويلسون

ترجمة : شاكر عبد الحميد\*



أوريس اوليفيه

قال الممثل الكوميدي الأمريكي المحنك جورج بيرنز George Burns ذات مرة «إن الشيء الأكثر أهمية بالنسبة للممثل هو المصدق، فإذا استطاع الممثل أن يتظاهر بذلك، أصبح راسخاً في مجاله». ويشتمل هذا التوجيه المحكم على المنحنيين الكبيرين في فن التمثيل، وهما المنحنيان اللذان يمكن أن نطلق عليهما اسمي: النسق أو النظام الخيالي Imaginative system والنسق التقني Technical system، وإحياناً ما يطلق على النسق الأخير اسم النسق الفرنسي The French System، وذلك لأن فرنسوا ديلسارتيه Francois Delarte كان قد قام بوضع الأسس الخاصة بهذا النسق بشكل منظم في نهاية القرن الماضي (أي التاسع عشر) (1).

(Schrech, 1970).

يتعلق الفارق المميز الأساسي بين هاتين المدرستين بما إذا كان على الممثل أن يتحرك أداءه من الداخل إلى الخارج، أم يتحرك من الخارج إلى الداخل، أي ما إذا كان عليه أن يركز على «الشعور بالدور» أو أن عليه أن يسقط نفسه أو يلقي بها إلى الوضع الخاص بالجمهور، بحيث يرى هذه الذات من خلال وجهة نظر المشاهدين أنفسهم. لهذا السبب قد يسمى هذان الاتجاهان بالاتجاه الداخلي internal attitude والاتجاه الخارجي external attitude على التوالي (انظر الجدول في الصفحة التالية)

### المنحني الخيالي في مقابل المنحني التقني

:Imaginative Versus Technical Approaches

يرتبط المنحني الخيالي كما هو معروف إلى حد كبير باسم «قسطنطين ستانيسلافسكي» Constantin Stanislavski ومبصر موسكو للفنون Moscow Arts Theatre، فقد شعر «ستانيسلافسكي» أن المسرح الأوروبي حوالي مطلع القرن الماضي (التاسع عشر) كان شديد الاهتمام بالمظاهر الخارجية للشخصية ومن هذه المظاهر مثلاً: الوضع الجسمي والإيماءات والابراز الصوتي أو التجسيد ولذلك حاول «ستانيسلافسكي» أن يعيد توجيه الانتباه إلى

\* ناقد وأستاذ جامعي من مصر.

العمليات الداخلية لدى الممثلين. وفي كتابه الشهير «ممثل يستعد An Actor Prepares» عام ١٩٣٦ لخص «ستانيسلافسكي» بشكل عام الوسائل التي يستطيع الممثلون من خلالها أن يستحضروا إلى مجال خبراتهم المواقف والانفعالات التي يمر بها الكاتب المسرحي ويحاول أن يجعل الشخصيات المسرحية تشعر بها.

وبشكل أكثر تحديداً، فإن «ستانيسلافسكي» قد وصى بضرورة أن «يشعر» الممثلون بأنفسهم داخل الدور الذي يلعبونه، ويتخيلون ما يمكن أن يكون عليه هذا الدور خلال الموقف الدرامي على المسرح. إنهم ينبغي أن يفكروا، بينهم وبين أنفسهم قائلين «ما الذي ينبغي علي أن أفعله»، «لوه كتبت في هذا الموقف؟» «لوه» هذه التي يسميها



للسلوك التقليدي، وليس الاستغناء عن هذا الأسلوب التقليدي تماما.

وقد تشبث البعض بالفكرة القاطنة بأن غياب النظام الأساسي للتمثيل السرحي هو المسر لحقيقة أن مريدي ستراسبيرج كانوا أكثر نجاحا في تصوير الشخصيات غير المحددة أو بارزة المعالم، والخاصة بالناس العاديين في وسائل الاعلام ذات الصلة الوثيقة بحياة الناس اليومية (كالتلفزيون والراديو مثلا) وحيث تكون جوانب القصور المرتبطة بالصوت البشري، وغير ذلك من التقنيات أقل بروزا.

بالتأكيد قد كان التشريب الذي يقدمه «ستراسبيرج» أقل قابلية لتجهيز الممثلين، بشكل فعال لتمثيل الشخصيات العظيمة والنبيلة، والتي هي نماذج شائعة في الافلام الملمعية أو في الأعمال المسرحية الكلاسيكية، ويميل بعض المؤيدين لـ «المنهج» إلى الاعتقاد بأنه إذا شعر المؤدي بالانفعال المناسب على نحو حقيقي، فإن الأفعال والاماءات الصحيحة ستحدث عقب هذا الشعور بشكل طبيعي، وسيبدو الأداء أيضا، واقعا على نحو كافي.

وليس من الواضح البتة أن هذا ما كان عليه موقف ستانيسلافسكي، أو رأيه في هذه القضية، وهو موقف، أيا كان، ليس من الحتمي أن يكون موقفا حقيقيا.

يشير المخرجون والممثلون الذين يفضلون منحنى أكثر تقنية، كما هو الحال بالنسبة لتايرون جنري (١٩٧١) ولورنس أوليفيه (١٩٨٢) إلى أن العديد من جوانب

«ستانيسلافسكي» «لو» السحرية The magic if، هي ما يقال عنها أنها المفتاح الخاص الذي يفتح باب التجسيد الخيالي للمشاعر والانفعالات التي على نحو يتسم بالكفاءة.

وهناك ملكة أخرى شعر «ستانيسلافسكي» بضرورة أن يجربها الممثلون ويطوروها وهي الملكة الخاصة بالذاكرة الانفعالية، فينبغي على الممثلين أن يحاولوا تذكر للناسيات التي حدثت فيها، خلال حياتهم، ظروف معاكسة لهذه الظروف التي يمثلونها على المسرح، وأن يعيدوا تكوين أو إيقاظ ذلك الانفعال الذي كانوا يشعرون به خلال ذلك الزمن الماضي، ثم يمكنهم بعد ذلك دمج ذلك الانفعال، وكذلك الاماءات التي أوحى بها، أو استثارها، في المشهد الدرامي الحالي بشكل مناسب.

لذلك فإن وظيفة الممثل أن يكتشف مادة داخل نفسه يكون في إمكانه تكيفها بشكل يتناسب مع الدور.

ظهر نصير مؤيد للمنهج الخيالي بعد ذلك بعدة سنوات، هو المخرج «لي ستراسبيرج» Lee Strasberg، المولود في النمسا، والذي أسس عام ١٩٤٨ في نيويورك مدرسة للتمثيل، أطلق عليها اسم استديو الممثل The Actor's Studio، وخلال العقود القليلة التالية لهذا التأسيس حازت هذه المدرسة شهرة هائلة وأطلق على منحنى ستراسبيرج (بشكل متبسط به الكثير من العظمة والابوة) لقب «المنهج» The method (Strasberg, 1988).

كان تأكيد «ستراسبيرج» الكبير مركزا على التحليل السيكولوجي للشخصية، ولذلك فهو يعتبر اتجاهها باطنيا (داخليا) إلى حد ما، وهو اتجاه أدى إلى ظهور تفسيرات ذات وجهة طبيعية naturalistic خاصة، رغم أن هذه التفسيرات أحيانا ما كانت متسمة بالتأملية والتجريدية الذهنية الواضحة.

وقد أصبح هذا المنحنى مفضلا في المسرح الطبيعي الأمريكي، وكذلك الحال في مجال السينما، ذلك المجال متزايد الأهمية، لكنه - هذا المنحنى - لم يحظ بقبول مماثل في الأعمال الكلاسيكية التي تقدم على خشبة المسرح، ومن بين أشهر طلاب ستراسبيرج - وهم (ويشكل لـ دلائل) من وضعوا بصماتهم المميزة على مجال السينما، أكثر مما وضعوها على خشبة المسرح - نجد جيمس دين، ومارلون براندو، ورود شتاينجر، ومارلين مونرو، وبول نيومان، وكال باتشينو، وجاك نيكلسون.

يقول نقاد ستراسبيرج إنه ربما قد أساء فهم الرسالة التي وجهها «ستانيسلافسكي» والتي حاول من خلالها أن يركب (أو يضع) متحاه السيكولوجي على خلفية أمانة تتنمي



## ملخص للفروق بين المنحى الخيالي والمنحى التقني في التمثيل

المنحى التقني	المنحى الخيالي
<p>- وجهة النظر العقلية وجهة خارجية، أي خاصة بالجمهور ، (كما لو كان الممثل يقف في الخلف وينظر الى نفسه كشخص آخر يقف امامه).</p> <p>- يرتبط بالندوة الفرنسية (ديسلارتيه) وبالمخرجين البريطانيين أمثال جنري Guithe وأوليفيه.</p> <p>- الاهتمام الأساسي بالتواصل مع الجمهور.</p> <p>- يقوم الاعداد الخاص للممثل هنا على أساس الاقتداء أو النمذجة modelling بإداء ممثلين آخرين وعلى أساس المردود من الجمهور feedback والنظام discipline ولغة الجسم body language والتلاعب بانتباه الجمهور manipulation of Audience attention</p> <p>- يعتبر مناسباً للتعامل مع الأعمال المسرحية الكلاسيكية والأوبرا والأفلام المصممة.</p>	<p>- يركز الاهتمام على الأفكار والمشاعر الداخلية للشخصيات.</p> <p>- يرتبط بأسلوب ستانيسلافسكي Stanislavski وستراسبرج Strasberg.</p> <p>- الاهتمام الأساسي بالصدق.</p> <p>- هناك تفصيل لدى أصحاب هذا المنحى للقيام بأعداد الممثل بأسلوب يقرم على أساس الذاكرة الانفعالية emotional memory وتحليل الشخصية character analysis والارتجال Improvisation والحوار مع الذات أو المتأجاة self-talk.</p> <p>- مناسب بشكل خاص للمصرح الطليعي والأعمال السينمائية المتعلقة بالمشاعر الحميمة.</p>

فالصراخ الحقيقي على خشبة المسرح، مثلاً غالياً ما يبدو مربكاً أو مثيراً لسخرية الجمهور، وقد يكون - على عكس ما أصد منه - أقل تأثيراً من تلك الحالة التي يظهر فيها الممثل تحكماً كبيراً في موقف يثير بطبيعته الانفعالات بطريقة واضحة تماماً.

افترض أن هناك مشهداً في مسرحية ما، يشتمل على جندي يهضر ويقدم لامرأة شابة رسالة تحتوي على أخبار مأساوية خاصة بمقتل ابنها في المعركة، فإذا انهارت هذه الأم وقد سيطر الصراخ أو التشجيع عليها، كاستجابة لهذه الأخبار السيئة، فإن الجمهور سيتحرر بطريقة ما من الانفعال، فهي بهذا السلوك إنما تقوم برد الفصل العليبي الصحي الخاص بهذه المصيبة التي ألقت بها. لكنها من ناحية أخرى، إذا قامت بدلا من ذلك بالتحديق ذالعة في الفراغ، ثم قامت بدعوة الجندي حامل الرسالة للدخول الى البيت لتناول قذح من الشاي، فإن قدر أكبر من التوتر والاهتمام سيتولد لدى الجمهور، وسيتم الإعجاب بهذه المرأة لقدرتها على الاحتفاظ برباطة جأشها، وستحظى هذه المرأة، نتيجة لذلك، بتعاطف أكبر لموقفها، علاوة على ذلك فإن شعورا ما بعدم الراحة سيتولد لدى الجمهور، ويرتبط هذا الشعور بإدراك ما بأنه في أية لحظة سيبلغ تعبير هذه المرأة عن حزنها مداه وتتغير معرفة عنه، وسيظهر - انفجارها الانفعالي، هذا كل تلك الاضطرابات التي تجمت عن إرجاء التعبير عن هذا الحزن الكبير المرتبط بفقدانها لابنها.

والتكنية، ليست لها صلة بالمشاعر أو الواقعية في الأداء. فمثلاً ينبغي على الممثل أن يتكهن وأيعا بأن هناك أوقاتاً معينة يجب عليه فيها أن يواجه الجمهور، بحيث يسمع هذا الجمهور الكلمات الخاصة بدوره بشكل واضح. ويمكن الوصول إلى هذا (التكهن) من خلال موضع خاص في مؤخرة المسرح، أو قد يكون من الضروري للممثل أن يسرق الأضواء من زملائه to cheat out. وعلى الشاكلة نفسها، يتعلم الممثلون الكلاسيكيون - كجزء أساسي من مقتضيات حرفة الوقوف على خشبة المسرح - أنه فيما عدا ما يحدث في تلك الظروف غير المألوفة (أو غير العادية) تماماً، فإن الشخصية المتحركة على خشبة المسرح ينبغي عليها أن تمر على - أو بجوار - الشخصيات الثابتة من ناحية مقدمة المسرح (أي من ناحية الجمهور).

قد تكون هذه أمثلة واضحة، لكنها أمثلة كافية للتذكيرنا أنه إذا «فقد ممثل ما نفسه» في الدور الذي يقوم به، وبشكل كبير، فإن ذلك التمرکز حول الذات الخاص به قد يحدث تأثيراً كارثياً أو مأساوياً على مجهود الفريق كله.

هناك خطر ما يكون كامناً وبعثلاً في أن ذلك الإحساس المتطرف الذي يبيده الممثل، وهو يقوم بدوره، خاصة عندما يتكشف عن مشاعره بشكل كامل، دون تحفظ، فهذا الإحساس قد يوقف قدرة المشاهدين على التعاطف مع الانفعالات التي يسقطها هذا الممثل على الشخصية التي يقوم بأدائها.

من الضروري هنا أن نميز بين شعور الممثل بالانفعالات الشخصية التي يقوم بالردود الخاص بها على المسرح، وبين تلك للمشاعر، من الدرجة الثانية، التي تبلغ حدتها الأقصى لدى الجمهور عندما تتعاطف مع هذه الشخصية، إن ما يهم فقط في التحليل الأخير، هو أن يشعر الجمهور بالانفعال القوي لا أن يشعر به الممثل على خشبة المسرح، وقد يساعد التدريب الخاص «بالمناهج» أحد الممثلين على الشعور بالانفعالات المناسبة للشخصية والموقف، ولكن هذا لا يكفي لضمان انتقال هذه الانفعالات إلى الجمهور.

إن التأكيد على أهمية الممثل التقني Technical actor (أو المنهجي) هو كذلك تأكيد على أهمية المهارات الدقيقة الخاصة بالصوت، والحركة والأزياء والملابس، في خلق أو صنع الأيهام. ومن بين أفضل المؤيدين لهذا المنحى من المشاهير نهد جيرمي أرونز Jeremy Arons وبين كنجزلي Ben Kingsley وفانيسا ريدجريف Vanessa Redgrave وبيرت أوتول Peter O'Toole وآلان بيتس A. Bates (ومما له دلالة هنا أن كلهم بريطانيون).

لقد وصف أوليفيه (١٩٨٢) ذلك الفارق بين الوجود Being والتمثيل Acting وكان ذلك الوصف مرتبطاً لديه بهذا الإعجاب الخاص بطريقة المنهج في التمثيل، والذي كان أوليفيه ذاته متتبئاً في العشرينات (وقبل ستراسبيرج بوقت طويل):

«لقد جلبت العشرينات معاً جيلاً من الممثلين انتمى أنا ذاتي إليه، وقد وقع هذا الجيل تحت تأثير الممثلين الطبيعيين، وقد تشارلز مورتري Charles Howtrey هذا الجيل ثم جاء بعده جيرالد دي مورييه Gerald du Mourier. لقد خدعنا هؤلاء الرواد وجعلونا نعتقد أن التمثيل الواقعي هو في حقيقة الأمر سلوك واقعي. لقد خدعنا هؤلاء الفنانين الرائعون بظهورهم الكاذب. لقد كان تأثيرهم علينا جميلاً على نحو كارثي<sup>(٢)</sup> لقد افترضنا جميعاً أن التمثيل لم يكن تمثيلاً على الإطلاق، وأنه فقط الوجود being ولم تكن لدينا خبرة كافية كي ندرک بنوع كامل كيف كان الفنانون الأذكاء (البارعون) قادرين على إخفاء أساليبهم الخاصة وبعد فترة من الأداءات عسيرة السماع أو الإدراك والجماهير الغامضة، اضطروا إلى رفض هذه المدرسة عالية التخصص، وتركناها للخبراء» ص ٤٧.

لقد زار أوليفيه «استوديو الممثل» عدة مرات وانتقد طريقة ستراسبيرج الخاصة، لقد اعترف أوليفيه على كل حال، بأن «المنهج» أحياناً ما يقدم بعض النتائج، وقد كان يقوم بتوجيه «مارلين مونرو» في فيلم «الأمير وفتاة الاستعراض» the show girl والprince الذي كان يقوم

بإخراجها، ووجد نفسه عاجزاً عن اكتشاف أية طريقة يتمكن من خلالها من إثارة الحماس أو التوجع في أداها، ذلك عند نقطة حاسمة معينة ترتبط بلقائها الأول بالأمير وكانت «باولا ستراسبيرج» زوجة ستراسبيرج التي كانت كما ذكر أوليفيه لا تعرف شيئاً عن التمثيل، حاضرة خلال برفات هذا العمل الفني، وكانت «باولا» حاضرة كنوع من المساندة الروحية لمارلين، وقد قامت باولا في النهاية بإحداث حالة تشبه الاقتحام المفاجيء في أداء مارلين من خلال قولها لها: «مارلين فكري فقط في الكوكاكولا وفي فرانك سيناترا». وفجأة، وبعد هذا القول من باولا، كانت هناك حيوية في أداء مارلين كما قال أوليفيه، ومن ثم وجد نفسه مضطراً للترامع عن قوله بأن مثل هذه المقاربة – أو المنحى – لم تكن تتحدث بالنسبة له أبداً.

هناك حكاية أخرى تؤيد طريقة «المنهج» في التمثيل وقد وردت هذه الحكاية في السيرة الذاتية للممثل الشهير أليك جينيس Alec Guinness (١٩٨٥). فبينما كان جينيس يلعب دور ياكوف كبير الخدم في «الدورس» (The seagull) حيث مساء أضحك الجمهور وحان على قدر كبير من الاستحسان عند مغادرته خشبة المسرح. وعندما مر على إيديث إيفانز Edith Evans التي كانت مرسومة في أحد أركان خشبة المسرح، بحيث لا يراها الجمهور، نظر إليها وهو في حالة من الزهو الضدي بنفسه، وفي اللحظة التالية لم يكن هناك أي ضحك ولا أي إعجاب. وبعد خروجه سأل إيديث عن السبب في هذا فقالته «إنك تبذل مجهوداً شاقاً، وأنت لم تعرف كيف حصلت على هذا الضحك والإعجاب في المرة الأولى، فهذا شيء طبيعي بالنسبة لك، يوماً ما ستخطئ به مرة أخرى. خذ هذه الأمور برفق، وعندما تصل إلى هذه الحالة مرة أخرى قم بتدوين ما كنت تشعر به بداخلك» ونحن لا نعرف هل كانت هذه النصيحة مفيدة أم لا، لكن جينيس كان بالتأكيد متأثراً بحكمة هذه السيدة العظيمة.

لا شك أن التكنيك والخيال ضروريان بالنسبة للأداء الفعال، ويبدو أن كل مدرسة من مدارس التمثيل تتمسك بأن ما تؤكده المدرسة الأخرى هو أمر يحدث، على نحو طيب، بشكل طبيعي نفسه، ومن ثم فهم يحتاجون قائلين بأن التدريب ينبغي أن يركز على الجانب الآخر الذي لا يحدث بشكل طبيعي، «في ضوء ما سبق، يبدو أن الصواب هنا موجود أكثر من جانب أصحاب وجهة النظر المؤكدة لأهمية التقنية، حيث إنه يمكن المصاحبة هنا بالقول بأن معظم الناس قد تعلموا أن يقتصر أو يجدانيا تلك المشكلات والانفعالات الخاصة باليشر بشكل جيد، قبل أن يصلوا إلى مدرسة السحرا. ويبدو هذا الأمر كما لو كان أمراً غريباً،

، وغالبا ما يتم هذا بشكل يوحى بأنه يبدأ من نقطة البداية الأولى.

قد يوافق ستانيسلافسكي على هذا. فما له دلالة أن عنوان كتابه الأول والأكثر شهرة ، هو «ممثل يستعد» وليس «ممثل يؤدي».

ويبدو أن الممارسين لـ«النهج» قد أساءوا فهم هذا. لقد مالوا إلى تركيز اهتمامهم على كتاب ستانيسلافسكي الأول وأعملوا نوعا ما أعماله المتأخرة الأخرى مثل كتابه «بناء الشخصية» Building a character ، أو «تكوين الشخصية» وهو الكتاب الذي اقترَب فيه كثيرا من وجهة النظر المؤيدة للتقنية في التمثيل.

وكما ذكرنا ، فإن المنهج — بتأكيد أهمية الأمور الواقعية والعادية — هو طريقة أكثر مناسبة في الأعمال التليفزيونية والسينمائية المرتبطة بالحياة اليومية وفي المسرح التجريبي الذي يحيط النظر في المسرح من جميع جهاته. ولا يمكن الاستغناء عن التكنيك في التمثيل الخاص بالمسرح الكلاسيكي أو في الأولي أو في الفيلم اللصحي. وغالبا ما يكون العمل مؤسسيا Stylized بطريقة ما، بحيث تكون درجة معينة من النظام شبه العسكري تقريبا ، ضرورية لأحداث الأثر الخاص به كما في تنظيم للمسافات المكتبة بين المؤدين وتزامن الحركة — أو غياب الحركة — كما يحدث مثلا في اللوحة الحية المتجمدة (أو التمثيل الساكن لمشهد).

في مثل هذا السياق قد يكون الممثلون الأفراد الذين «يشعرون بانوارهم» شاعرين بأنهم لا يمدون أن يكونوا سوى مجرد خيط وأهين في يد الخرج وقبضة الممثلين الآخرين.

تمتلك كل المناحي الخيالية والتقنية الخاصة حول التمثيل شيئا ما يمكنها المساهمة به، ويجب أن تفكر في هذه المناحي باعتبارها متكاملة ، أكثر من كونها متعارضة ، أو متناقضة مع بعضها البعض ويقترب أفضل الممثلين من كل نسق من هذه الأنساق بما يتفق مع متطلبات الدور الخاص الذي يقوم به ، فهناك أوقات ينبغي أن تنفذ فيها الحركة على خشبة المسرح بدقة بالغة مضطحة سلفا، وهناك أوقات أخرى يكون من الأفضل فيها، بالنسبة للممثل أن «يندمج في دوره» بشكل يشبه عملية التتويج الذاتي Self hypnosis.

### تجسيد الشخصية باعتباره نوعا من التلبس

Characterization as possession

يوحي الاكتشاف بأن العديد من الممثلين الكبار والممثلات الكبار يشعرون بأن الشخصية التي يمثلونها

وكما لو كان يصعب تطويره من خلال التدريب. وعلى العكس من ذلك ، فإن الممثلين التقنيين (الأسلوبيين) الكبار يستمتعون في مجالاتهم للوصول إلى الكمال في أسلوبهم غير حياتهم المهنية كلها. ووفقا لما قالته جوان بلورايت Joan Plowright زوجة أوليفيه، فإنه قد استمر في القيام بتدريبات صوتية، وفي التدريب على أسلوبه الخاص حتى وهو في الخمسينيات من عمره — وحتى وهو في الصام، وبينما هو يطلق دفته، كان يقوم فجأة بأداء دور شيلوك (٢) في المركة ، إن هذا الأمر لم يتوقف أبدا لديه (الصنفاي تايمز) أكتوبر ، ١٩٨٢).

لم يحظ أوليفيه بإعجاب جماعي بطبيعة الحال. فله نقاده الذين تركزت شكواهم الخاصة به في معظم الحالات في أن أسلوبه شديد البروز تماما (أو شديد الوضوح إلى حد كبير)، فمتدما يقوم أوليفيه بأداء دور عطيل أو هنري الخامس يكون المرء واعيا، كما يقول هؤلاء النقاد، بأن هناك ممثلا عظيما يقوم بحركات معينة ويستعرض مهاراته كأحد الاختصاصيين في الألعاب الرياضية.

ويقول أصحاب وجهة النظر هذه، أيضا إن الوعي بالأداء — مهما بلغ من اللون — ينتقص من الاندماج مع الشخصية. ومن المحتمل على أية حال، أن يكون مثل هذا الإدراك هو المحصلة المتعلقة بالتدريب الخاص بالناقد. فأسلوب أوليفيه، بالنسبة للجمهور العادي، قد يكون أقل وضوحا.

إن النظرية القائلة بأن الممثل ينبغي أن يشعر فعلا بالانفعالات التي قد تشعر بها الشخصية التي يؤديها في المواقف الدرامية المختلفة هي نظرية قد تكون أكثر مناسبة في الأداء الخاص بالبروفة الأولى (المبكرة) أكثر من مناسبه بالنسبة للأداء النهائي. فالوليفيه لم يكن يستطيع أن يشعر بانفعال «عطيل» الكامل الشديد كل ليلة من ليالي السنوات الثلاث الخاصة التي استمر يؤدي فيها هذه الشخصية في فترة ما من حياته. إن ذلك كان كفيلا بقتله، وبينما كان ما يفرزه من الأدريينالين عند نهاية السنة الثالثة، أقل مما كان يفرزه قبل ذلك. لكن الشعور بالذك الحقيقي والغيرة الحقيقية والغضب الحقيقي والحزن الشديد الحقيقي وما شابه ذلك مرة أو مرتين في المراحل المبكرة من قراءة الدور، والتدريب عليه مع أعضاء فريق العمل الآخرين، قد يساعد المرء في وضع الخطأ — أو الحكمة — الخاصة بحركاته وإيماءاته، ونغمات صوته وما شابه ذلك وعندما يصل الممثل إلى لحظة القيام بالدور فعلا ربما يكون قد وصل إلى موضع يستطيع من خلاله أن ينتج سلسلة الإشارات (الإيماءات، النغمات الصوتية ... الخ) التي سبق له تنظيمها

خاص وصامت، فإن الشخصية التي يؤديها الممثل تتلبس بشكل صريح (أو علني) ويتم التعبير عنها خارجيا.

يتعامل الممثلون مع الشخصيات الخيالية الموجودة بداخلهم، بالطريقة نفسها التي يتعامل مع خلالها أي شخص آخر معها (أو مع أية شخصيات خيالية بداخله) رغم أننا غالبا ما ننسى أن ذاتنا الداخلية هي «تكوين خيالي، أو حيلة من حيل العقل تسمح لنا بالتقاض مع خبرة حياتنا الخاصة التي تأخذ شكل شخصية داخلية». (Bates, 1991).

وقد أشار «بيتس» إلى أن السماح بظهور مخلوقات بداخلنا هو عملية من عمليات الوعي أو الإلهام الذاتي، إن الممثلين ليسوا مجرد وسطاء، إنهم يتفقدون إلى داخل أنفسهم ويتلبسون ما يوجد في هذا الداخل، إن الشخصية التي تسيطر على الممثل خلال الأداء، أو تستمر في حضورها في عقله حتى بعد انتهاء الأداء، هي بمثابة الجانب الخاص من جوانب الذات الداخلية له، هذه الشخصية الفنية هي التي (عادة) ما ندر بخبرات خاصة معها، ونواجهها ونتمثلها أيضا، ومن ثم فإن تجسيد الشخصيات قد يجعل الممثلين منهكين في الاستعداد للعبرة المحبوبة أو المكبوتة بداخلهم وقد يكون هذا هو الذي يؤدي بالعديد منهم إلى تقرير حدوث خبرة «التلبس» هذه لهم، ومن وجهة نظر بيتس، لا يعتبر التمثيل مجرد شكل من أشكال تقديم الذات أو عرضها، لكنه نوع من التركيز على الجوانب الخاصة من الذات، وهي تلك الجوانب التي قد لا تهيئ غالبا بذوق من «التهوية» أو التعبير الجيد المناسب عنها، إن من الواضح كيف يمكن أن تكون مثل هذه المفاهيم مفيدة في فهم عملية التمثيل، وليس من الواضح كذلك مدى انتشار مثل هذه الظواهر. لا شك أنه يمكن اكتشافها في حالات معينة، كما أنها يمكن أن تضفي حماسا خاصا على الأداء، وعلى كل حال، فإن معظم الممثلين الذين يعملون عملا يوميا قد لا تكون لديهم حاجة لهذا التصور الخاص بالتلبس ورغم ذلك فهم يتواصلون مع جمهورهم بشكل يتسم بالكفاءة.

## الارتجال وتحليل الشخصية

: Improvisation and Character Analysis

الارتجال وتحليل الشخصية هما من الأساليب المشتقة من المنحى الخيالي في التمثيل، وهما يستخدمان على نحو متسع في مدارس الدراما الحديثة، ورغم أنهما من الأساليب المفيدة في كتابة مخطوطة المسرحية (أو الفيلم أو الدور) Script فإن قيعنهما فيما يتعلق بتحسن الأداء النهائي هي من الأمور المشكوك فيها. من المفري هنا أن نفترض أنهما شائعان لأنهما مسليان أو طريفان ويشغلان الوقت، كما

تتلبسهم أو تستحوذ عليهم، يوحي ذلك بأن شيئا ما قد يمكن الوصول إليه من خلال هذا الصندق «الواضح» الذي يحدث نتيجة ذلك الاندماج الكلي أثناء الأداء الفعلي، وحقيقة الأمر، أن التلبس قد يعد شكلا متطرفا من أشكال التمثيل الخيالي، ومن ثم فمن المناسب أن نضع هذه الظاهرة في اعتبارنا الآن بقدر أكبر من التفصيل.

وفقا لما ذكره بيتس (1991) فإن نوعا من التلبس يحدث عندما يضيع الممثل نفسه كلية داخل الشخصية التي يقوم بها أو يسمح فعلا للشخصية بأن «تدخل إلى أعماق ذاته» وإلى لدى الذي يشعر عنده بانفعالات هذه الشخصية. إن الممثلين يقدمون قناة ما channel يمكن التعبير من خلالها عن الانفعالات الخاصة بالشخصية التي يقومون بها، يحدث هذا، رغم أن هذه الانفعالات بطبيعة الحال، تكون مستمدة من المخزون الشخصي للانفعالات الخاصة بالممثل، وبشكل ضمني، يكون هناك نوع من الانسهار بين الانفعالات الخاصة بالشخصية، والانفعالات الخاصة بالممثل. لكن أحيانا ما يذكر الممثلون أنهم يصابون بالدهشة من الطريقة التي تستجيب بواسطتها الشخصية التي يجسدونها لخرف معين، من خلال اليكاه مثلا، بينما لم يكن متوقعا منها أن تفعل ذلك وخاف بعض الممثلين من الشخصية اللطيفة لهم، وقد يصبح هذا الخوف شديدا جدا بدرجة تتحكم فيهم ويحيث يلحق الضرر بأدائهم، وربما حتى يهدد سلامتهم أو صحتهم العقلية.

وقد أكد «بيتس» أن التلبس هو ظاهرة تحدث في حياتنا اليومية العادية، وليست ظاهرة خاصة بالممثلين فقط. فنحن نخفي جانبنا كبيرا من يومنا مستغرقين في أحلام اليقظة والتهويمات، وخلال ذلك نتحدث مع أنفسنا بالطريقة نفسها تقريبا التي نتحدث بها مع شخص آخر (رغم أن الصوت لا يكون مرتعا تماما)، إننا نقول لأنفسنا ومن الأفضل أن استعجل، أو «أنت ستأخر مرة أخرى» وأحيانا ما نقيم محادثة مع أنفسنا، نطرح فيها أسئلة ونجيب عليها.

ويماثل هذا الحديث الداخلي حالة الغشية أو شبه الغيبوبة الحالة الخاصة بالتلبس، ولذلك إن العقل يكون خلالها مندمجا في نشاط يستبعد الوعي بالواقع الخارجي، وفي الحالتين، كما يقول بيتس «نحن نفقد عقلنا» بمعنى أننا نكون متحررين من هذه المراجعات التي تتم لحظة بلحظة في مواجهة البيئة الاجتماعية، وهي المراجعات التي تعد العلامة البارزة على الوعي السوي اليقظ. عندما نكون مغربنا (نقود سيارة مثلا) ندخل في حالة شبه غشية بسيطة ونقوم بإجراء حوار ما مع حضور ما Presence نقيم بداخلنا. لكن بينما تكون الشخصية التي تتلبسنا نقوم بذلك معنا بشكل

يمكن لمعلمي الدراما ومخرجيها أن يستخدموها بسهولة، فهما لا يتطلبان أي إعداد سابق من أي شخص، وهناك قصة تحكي عن مخرج شاب مدح أنزل عقوبة بفرقة مسرحية كانت تستعد لموسم مسرحي قصير تقوم خلاله بتمثيل مسرحية لنشيكوف في أحد مسارح دوست أندته فجعلهم يقومون بجموعة من التمرينات المألوفة أو الشائعة. وبعد أسبوع من النشاط التافه على نحو واضح، الذي لا طائل من ورائه، بدأ يرمأ جديدا من خلال ما وصفه بأنه «تسخين فائق القيمة». وقد كان يطلب من أعضاء هذه الفرقة أن يقوموا بالجرى السريع، على أن يفعل ذلك فرد واحد منهم في كل مرة - من خلفية خشبة المسرح إلى مقدمتها - وأن يصرخوا في قاعة المسرح متقوهين بألفاظ الكلمات التي يمكن أن يكونوا قد سمعوها، وكان كل شيء يسير على ما يرام وقد تفوه هؤلاء الممثلون بكلمات كثيرة مدسنة، وفي لحظة ما اجتاز أكثر هؤلاء الممثلين خبرة كل هذه المسافة التي كانوا يجرؤون غيرها وتوقف في موضع ما وصرخ محتجا «هكذا سنبدأ العرض بعد ثلاثة أسابيع»، وقد فهمت ملاحظته بشكل جيد، بحيث أريكت المخرج بشكل واضح، وبحيث بدأ هذا المخرج العمل الفعلي في المسرحية ذاتها فوراً بعد سماعه هذه الملاحظة.

قد يكون تحليل الشخصية مفيداً في السياق الذي يتم فيه اتخاذ قرار حول كيفية قراءة الكلمات الخاصة بدور معين خاص يتسم بالغموض، أو فيما يتعلق بكيفية تنشيط جزء معين من سلسلة الأحداث في المسرحية. لكن ومرة أخرى، قد يشيع وقت كثير يكون فيه الممثلون جالسين ومتفلقين حول بعضهم البعض، يناقشون الأمور حول شخصياتهم وحول العلاقات بينها بطريقة مجردة.

من الأفضل، بشكل عام، أن تبرز هذه المناقشات خلال مسار البروفة التي تؤدي أمام الجمهور Floor rehearsal حيث تكون كل المخططات التقنية، كالترتيب المكاني للأفراد على خشبة المسرح مثلاً، قد تم الوفاء بها بشكل مقنع. وليس من المستحسن أن يمني المرء تصوراً مسبقاً متسع الأبعاد حول الشخصية التي سيؤديها خاصة إذا اكتشف بعد ذلك أن بعض العبارات والنشاطات الخاصة التي طورها غير متسقة مع هذه الشخصية.

إن أكثر الاكتشافات جوهرية حول الشخصية وحول الدافعية هي تلك التي يتم الوصول إليها عبر المسار الخاص بعملية بحث الحياة في المسرحية على خشبة المسرح.

والتحليل النفسي الباطني قليل القيمة في ذاته. لقد وصف جولدونيسكي (١٩٨٦) حادثة ما وقعت بالمصادفة في مدرسته للأوبرا وهي تتعلق بمخرج زائر لهذه المدرسة طلب

منه أن يقوم بتعليم مجموعة من الطلاب كيفية تمثيل أوبرا «وسيمون بركانجرا Simon Boccanegra» لفيردي. ووفقاً لما ذكره جولدونيسكي فإن أربعة أسابيع من العمل قد توجت بأداء شديد الفعالة أمام الجمهور، بحيث كان من الأفضل لهذا التمثيل أن يكون بروفة أولى للأداء.

«وعندما أتذكر الساعات التي لا حصر لها من التدريب والتعليقات المبهمة المشجعة من الطلاب، يقول لدي فضول لا حد له لاكتشاف ما الذي كان يحدث في تلك الجلسات اليومية». وبسؤاله (بأكبر قدر من اللياقة والدبلوماسية استطيعها) لعدد قليل من الممثلين اكتشفت أنهم قد حصلوا على معلومات مذهشة حول أكثر التفاصيل غموضاً في هذه الأوبرا وعلى فهم بالغ للأشباع المختلفة للشبكة. وقد تم إجراء دراسة تحليلية نفسية دقيقة على كل شخصية بارزة في الدراما، وتم الكشف عن أكثر دوافع هذه الشخصيات المستترة. لقد كانت المشكلة المعيرة الوحيدة هي أن كل هذه المعلومات الثمينة كانت حبيسة عقول الممثلين على نحو صارم كما ظل الجمهور الذي شاهد الأداء غير واع بشكل جامد مماثل بكل هذه الاستجابات الدرامية الضاغطة. (ص ٣٤).

إن الإدراك الكامل من جانب المخرج أو الممثلين لدوافع الشخصية ليس أمراً كافياً. حيث ينبغي أيضاً توصيل هذه الدوافع للجمهور من خلال وسائط خارجية مناسبة وتتطلب هذه الوسائط عادة درجة من التقنية. فالعديد من الممثلين يمكنهم أداء دوراً بكفاءة عالية دون أي فهم عميق لدوافع الشخصية، مثلاً يستمر العديد من الناس في حياتهم اليومية العادية، دون وعي خاص بالانجاسات أو النشاطات الغريزية لسلوكهم. إن وظيفة المخرج هي ضمان أن تنقل الإشارات التي يصدرها الممثل تلك الدوافع المرغوبة وأن تستثير هذه الإشارات التأثيرات المرغوبة لدى الجمهور بصرف النظر عن مقدار تطيل الدور الذي قام به الممثل أو لم يتم به.

#### المردود Feedback :

يؤكد النحس الخارجي في التمثيل أهمية المنظور، أو وجهة النظر الخاصة بالجمهور. ويتمثل إحدى أكثر الطرائق وضوحاً في هذا السياق في أن يراجع الممثل كيفية أدائه، من وجهة نظر الجمهور. من خلال نوع ما من أنواع العائد أو المردود.

ويعتبر المردود عنصراً مهماً من العناصر التي يساهم من خلالها المخرج في الأداء. ويقدم النقاد للجمهور أيضاً نوعاً من المردود، أي كانت تدميرية هذا المردود، وكذلك

يفعل الأصدقاء والأقارب الذين يقدمون من خلال وجودهم الخاص بين الجمهور تعليقات بسيطة مثل «لا نستطيع أن نسمعك، لماذا لا ترفع صوتك؟» أو «لقد كان ميكياكجه شديد القناعة وكان شركك يظلل عينيك».

وقد دافع الشاعر الاسكتلندي Robert Burns عن ذلك قائلا:

«ياها من قوة تلك التي تمنحها لنا  
رؤيتنا لأنفسنا كما يرانا الآخرون»

تقوم المرأة بالشيء نفسه، بطبيعة الحال. إنها تقلب (تعكس) الأيسر والأيمن، لكنها من ناحية أخرى تعطينا تمثيلا كاملا ومباشرا للتعبيرات والأفعال. وقد عرف ستانيسلافسكي أنه كان يتخصص نفسه في المرأة ثم يتدرب على الإيماءات قبل أن يتجه إلى خشبة المسرح. وكذلك كان يفعل «لورنس أوليفيه» والكثير جدا من الممثلين المعاصرين. وقد اعتاد «تاريون جنري» أن يبدأ تمثيل حركة مركبة (معقدة) على نحو موجز أو مكثف خلال البروفة، ثم وبدلا من أن يربك الممثل يجعله يحاول القيام بها على الملأ، كان يقول له «انصرف وتدرب على هذه الحركة في حمامك، ثم أعهضنا بها في الصباح». ويفترض أن تلك التوصية الخاصة بإداء هذه الحركة في الحمام كانت راجعة لخصوصية الحمامات، ولكنها أيضا مجهزة بعدد من المزايا.

ويجد بعض الممثلين أنه من المفيد لهم - خلال الأعداد لأداء دور معين في إحدى الأوبرات - أن يجهزوا غرفة المعيشة الخاصة بهم ببعض الدمى أو التجهيزات المسرحية الرئيسية كالكراسي والسيوف والمعاطف والقبعات، وأن يتحركوا داخل الغرفة ويحاكوا بالإشارات الدور الذي سيؤدونه من خلال الاستعانة بأسطوانة تسجيل الدور الفعلي نفسه (أو يقومون بفنائه برفق مع هذه الأسطوانة)، بينما يراقبون أثر هذا الأداء في المرأة.

عندما يتم هذا التدريب بشكل خاص خلال يوم الأداء الفعلي نفسه فإنه يصون الصوت، ويقوم في الوقت نفسه بصقل الكلمات والموسيقى والحركات. وتعتبر عمليات تسجيل صوت المرء وتصوير أدائه على أشرطة فيديو من الوسائل القوية المتاحة كذلك للحصول على المردود. إنها ليست وسائل تدعيمية مباشرة كالمرآة، كما أنها لا تسمح بإجراء التعديلات والتجارب السريعة، لكنها أيضا لها ميزة أنها تكشف للمؤدي ما يكون عليه حاله - أحواله - تماما خلال الأداء وذلك أثناء وقت بعيد نسبيا عن تلك المشاعر المتضمنة والتي تولد خلال الأداء الفعلي في المقام الأول. يخشى العديد من الهواة (وكذلك بعض المحترفين) من تلك المخاطرة المتضمنة في هذا التخصص أو التمعن للكاشف

للذات وذلك خوفا من أن تنهار ثقتهم في أنفسهم. ومن ثم يتجنبون القيام بمثل هذه الأمور. ويرفض آخرون أن يصدقوا أن بإمكان التكنولوجيا أن تعبر عنهم، أو تمثلها بشكل دقيق، زاعمين أنهم، ولسبب ما، خاص بهم ودون زملائهم، «لا يتم التسهيل ولا التصوير بالنسبة لهم بشكل جيد». وقد لا يكون السبب هنا هو أنهم لم يفنوا أو يمشوا بشكل جيد، لكن الأمر المستغرب هو أن كل امرئ أيا كان مستواه يكون فعلا ممثلا ضمن هذه الفئة على نحو صادق، ويقول بمثل هذا القول أيضا.

إن أمثال ردود الأفعال هذه هي ميكانيزمات دفاعية. خاصة بالأنثى، وهي ميكانيزمات طفولية أيضا ينبغي تجاوزها والتغلب عليها، هذا ما لم يكن المرء راغبا في الاستمرار في خداع ذاته، فضلا ذلك عن تطوره المهني. يحتاج الممثل خلال الأداء إلى أن يندمج في دوره، إلى حد ما، لكن الشيء المماثل، في أمميته، هو أن يقوم هذا الممثل بمراقبة أدائه على نحو مستمر بدعين عقله» ومن خلال وجهة نظر الجمهور، وقد يكون هذا والفارق الأساسي بين الأداء والانغماس شديد التركيز في الذات. إن آثار التوحد التوهمي الذاتي Self-Hypnot التي الشخصية التي يجسدها المرء قد يكون بمعنى ما معادلا لآثار الكحول، إن أفق الممثل - أو زاوية نظره - قد يكون قاصرا إلى الحد الذي يشعر عنده بالافتقار بأنه يؤدي على نحو عظيم وليس من الضروري بأي حال من الأحوال أن يشاركه الجمهور مثل هذا الافتقار. فمن وجهة نظر هذا الجمهور يكون هذا الممثل غالبا قد فقد اتصاله بهم، إلى الحد الذي أصبح عنده مستغرقا في عالم من التخيلات الذاتية الخاصة به وحده.

#### الملاحظة والافتقار : Observation and Modelling

على الرغم من أن معظم الممثلين قد يوافقون على ما اقترحه أصحاب «المنهج» من أن المصادر الداخلية هي التي تستخدم لخلق شخصية مسرحية معينة، فإن هناك نقطة معينة يتم الوصول عندها إلى الحدود المتعلقة بذات الممثل الخاصة. وعند هذه النقطة يحتاج الأمر إلى ما هو أكثر من تلك المصادر الداخلية. فعند هذه النقطة قد يكون من الضروري دمج المادة التي تقوم على أساس الملاحظة الخاصة داخل الدور الذي يقوم به المرء.

وعالما ما يتطلب منك أن تفهم شيئا من أحد الأدوار لم تكن لديك خبرة كافية ما حوله. وهكذا فإنك عبر حياتك تكون في حاجة دائمة إلى أن تكون قاترا على أخذ «لقطات سريعة» تتعلق به، بدلا من أن تؤديه دون أن تكون على معرفة جيدة به» (Judith Dench, 1990, p 313).

## نظرية الشخصية Personality Theory:

من الممكن أن تكون أن المعرفة المتوافرة حول علم نفس الشخصية ذات فائدة كبيرة للممثل الذي يعد نفسه للقيام بدور معين. فمثلا أجريت بحوث كثيرة حول الطرائق التي تتجمع من خلالها سمات شخصية متنوعة. في تجمعات أكبر خاصة بها يمكن أن نسميها الانبساطية extraversion ، والانفعالية emotionality والميل للمغامرة أو حب المغامرة Adventurousness (Eysenck and Eysenck, 1985) .

لا يكون الانبساطيون اجتماعيين فقط لكنهم يعملون أيضا إلى أن يكونوا في حالة نهم لكل أشكال التنبيه أو الأثارة أيًا كانت (فهم مثلا يحبون الألوان الزاهية، والموسيقى المرتفعة وكذلك التفرح أو الرقابة في خيراتهم). ويتسم الأفراد المرتفعون في الانفعالية بالانشطاط الزائد في كل استجاباتهم الانفعالية، فيشعرون بالخوف والقلق وسرعة الاستشارة، والأعراض الهستيرية على نحو كبير. لكنهم يتسمون أيضًا بالانغماس الجذاني المرتفع (فهم حساسون لشاعر الآخرين بدرجة كبيرة). وقد تساعد دراسة الطريقة التي ترتبط من خلالها خصائص الشخصية ببعضها البعض الممثل على إنتاج شخصية تتسم بالاتساق والقبالية للتصديق.

هناك مناح أخرى في مجال دراسة الشخصية يمكنها أن تسهم بالكثير في هذا الشأن، ويتعلق أحد هذه المناحي بتصنيف الشخصية في ضوء الحاجات السائدة dominant needs لدى أحد الأفراد فبعض الأفراد يكونون مدفوعين أساسا من خلال الملوح والبهض الآخر بواسطة الحاجة للتواد (الصحية والمساندة أو الدعم الاجتماعي). وقد تكون الشهوة الجنسية والميل إلى الجديد هي الهدف الرئيسي الموجه للكثير، بينما قد يكون آخرون مهتمين أكثر بتجنب التحقير أو الأذلال والارتياك الاجتماعي. ومن المفيد بالنسبة للممثلين أن يضعوا في أذهانهم على نحو جيد ما يريدون فعلا للتعبير عنه، وذلك عندما يكونون في حالة تطوير خاص للشخصية التي سيمثلونها.

إضافة إلى ذلك ينصح معلوم الدراما بضرورة أن يضع الممثل في ذهنه العنقبات الرئيسية التي قد تتعرض وصوله إلى أهدافه. وقد تكون هذه العنقبات مادية (نقص النقود مثلا) ، أو داخلية (ضحية هائلة مثلا) أو قد تكون هناك شخصيات أخرى ذات دوافع متصارعة مع الشخصية التي يحاول هذا الممثل تجسيدها.

هناك منحى كبير آخر من مناهي دراسة الشخصية يتعلق بوجهة النظر النفسية الدينامية Psychodynamic

يطور المثلون ، خاصة الذين يتسمون بالمهارة في تثليثهم لشخصيات فنية معينة (في مقابل «النجوم» الكلازميين)، قدراتهم الخاصة بالملاحظة ، بحيث يكونون قادرين على استخدام بعض الجوانب الخاصة بالشخصيات التي يقابلونها في الحياة وذلك كي يحيطوا بالشخصية التي يمثلونها بشكل جيد ، فمن أجل إبداع شخصية بازيل فولتي Basil Faulty في Fawley Towers قدم جون كليز John Cleese خليطا من جوانب مختلفة من شخصيته الخاصة مع إضافة إلى جوانب أخرى من شخصيات ذكرية أخرى تتسم بالغريبة كان قد قابلها في حياته. قد كانت إحدى هذه الشخصيات التي استفاد منها «جون كليز» خاصة بصاحب فندق يعني المليل ، ميل إلى إيقاع الضرر بالآخرين يسمى دي لا تست تيكيل De la Teste Teckell ، كان يحظى بشهرة ما في كامبردج. قد كان هذا الرجل يرتدي أحذية عسكرية ثقيلة ويحار بصوته المرتفع العميق ملقيا بأوامره على مساعديه ، كما كان ذلك الرجل مشهورا بأنه يهاجم زبونه إذا هاجمه وينته بصغبات مثل: يا لابس القمصان قصيرة الأكمام، يا ذا الحمية للعب، أو أن يضع ببساطة مسروق الطماطم (الكاتشاب) على ركبتيه.

إن ما قام به «فولتي» في حقيقة الأمر إنما اقتصر على مجرد تقديم هذه الشخصية الواقعية مع قدر من المبالغة البسيطة فقط.

لقد قدم الممثل الكلاسيكي «أنطوني شير» Anthony Sher (١٩٨٩) تفسيرًا خلايا للإعداد الذي قام به لهور «ريتشارد الثالث» على مسارح لندن، وقد اشتمل هذا الإعداد على ملاحظات قام بها، وجمعها لقاتل ارتكب سلسلة من الجرائم يدعى «دينييس نيلسون» وقد كان هذا القاتل مثال اهتمام النراي العام لفترة من الوقت، كما قام شير أيضا بملاحظات على سلوك أنواع عديدة من الحشرات الفتاكة. وقد تم تركيب هذه المكونات معا كي تنتج تصورا مجسدا شديد الغرابة إلى حد الإشاعة وإثارة القشعريرة، ملك عرف عنه أنه كان مشوه الجسم والعقل.

وكما هو واضح فإن الملاحظة، والتعبير بالإيماءات بالإشارات، هما المصدران الكبيران للإلهام لدى الممثل، ومما على درجة كبيرة من الأهمية بالنسبة للأعداد للودور. وليس من الغريب أن يفرض الممثلون بأنفسهم في الثقافة الفرعية التي يكون عليهم التعبير عنها، وذلك قبل أن يأخذوا على عاتقهم مهمة القيام بدور معين، كذلك ليس من المستغرب أن يجوس الممثلون خلال الحياة باحثين عن أفراد معينين، بحيث يكون ممكنا تجسيد شخصياتهم بدرجة أكبر أو بدرجة أقل، في أعمال فنية.

الأمور بشأنها ذات ليلية معينة، وهناك مبررات كثيرة لهذا  
الاعداد المسبق.

فقدم الاعداد يتضمن نوعا من عدم المراعاة لمشاعر الممثلين  
الأخرين في التطبيق للحركة التي تحدث الآن في المسرحية،  
فالممثل الذي يكون في المكان الخاطيء وفي الزمن الخاطيء، من  
الاحتمال أن يقوم بإفساد أداء ممثل آخر أو ممثلين آخرين أو  
ربما يقوم، حتى بإفساد مهام الفنيين المسؤولين عن إضاءة  
المسرح.

إن الأداء على خشبة المسرح من المفترض أن يكون جهدا  
خاصا بفرق العمل كله، ويقوم المخرج بدور المنسق لهذا  
الجهد. إن أداء الممثلين ينبغي ألا يفسد فيتحول الى صراع  
تنافسي بين الممثلين، حيث يحاول كل منهم أن يبرز نفسه على  
حساب الآخرين، أي يعتدب أعضاء أكثر مما يستحق، أو أن  
يسرق العرض.

وهناك مبرر آخر للتخطيط المسبق للحركة وتوقيتها،  
ويمثل هذا المبرر في أن مثل هذا النظام وعلى العكس مما قد  
يبدو، هو نظام محدد لأداء الممثلين، فمع التحرر من عدم اليقين  
أو الحيرة المخاضية (أي ألا يكون المرء مضطرا لاتخاذ قرارات  
لحظية حول ما ينبغي عليه أن يفعله لاحقا، وحول الموضوع  
الذي ينبغي أن يتجه إليه بعد ذلك)، يكون قادرا على التركيز على  
جوانب أخرى من أدائه أو من أدائها، كالتلويحات الصوتية في  
كلمات الدور الخاص به، وفي تعبيرات الوجه، أو حتى أن يعيش  
دوره بصدق. وعلى الشاكلة نفسها، ينبغي أن يكون المغني  
قادرا على التركيز على الموسيقى وعلى إنتاج الصوت. فالإعداد  
التمام يمنح الثقة، ويسهل عمل الذاكرة، ويجعل الروابط المستقرة  
بين الموضوع والحركة وكلمات الأديان والموسيقى (إن وجدت)  
من المتتاليات التمثيلية (أو عمليات التتابع في التمثيل داخل  
العمل أمورا يسهل تذكرها).

وتوضح واقعة ما حدثت عند إنتاج خاص لأوبرا  
«ريجوليوتو» في كوفنت جاردن الحقيقة القائلة بأن الأحداث غير  
المتوقعة على خشبة المسرح يمكنها أن تحدث نوعا من الهفوات  
في الذاكرة. فالباريتون الذي كان ينبغي دور البطولة في هذه  
الأوبرا كان قد أدى هذا الدور مرات عديدة باللغة الانجليزية،

لكنه في تلك المرة كان يقوم بذلك لأول مرة بالاطالية، وقد  
حدث أنه وبالصمت عند بداية لمن ريجوليوتو الرئيسي، عندما  
كان يطلب العودة إليه من بين أيدي أحد رجال الحاشية الذي  
كان قد اختطفها، في تلك اللحظة بالصمت انهارت قطعة من  
الشاهد في خلفية المسرح وسقطت محدثة للفتشت لدور  
هذا المغني ما أدى به أن يرتد لحظة الى اللغة الانجليزية غير  
الرسمية لحظة... فغنى قائلا: *filthy rabble vil razza donnata*  
ما أصاب جمهور المشاهدين بالهشاشة الكبيرة.

الخاصة بفرويد واتباعه، والفكرة المحورية في هذا المنحى  
هي أن الناس يشكل عام لا يكونون واعين بالفراغ التي  
تحركهم، وذلك لأن هذه الفراغ التي هي أساسا غرائز  
جنسية وعدوانية، لا يقبلها الشعور، ومن ثم يتم كبثها.

لقد أنتج أوليفيه بمساعدة خاصة من أرنست جونز  
Ernest Jones<sup>(4)</sup> - كاتب السيرة الشخصية لفرويد - نسخة  
من هاملت تؤكد نحو خاصا على عقدة أوديب المفروضة  
عليه. وقد لعبت ممثلة شابة على درجة واضحة من الجاذبية  
دور أم هاملت وكان «هاملت» يداعبها بطريقة جنسية  
شديدة الوقاحة.

وقد حدث الشيء نفسه بالنسبة لمسرحية عطيل. فقد  
أنتجت من خلال تصويرها الخاص للشخصية «إياجو»  
باعتباره جنسيا مثليا واضح الميول (وكانت الفكرة هنا هي  
أن إياجو قد انجذب مثليا نحو عطيل ومن ثم رغب في إبعاد  
ديمونة عنه باعتبارها منافسة له في حب عطيل).

تكمّن المشكلة الخاصة بمثل هذه التفسيرات في أنه إذا  
كانت مثل هذه الدوافع المفترضة لأشعورية ومكبوتة فإنه  
ينبغي ألا تكون شديدة الوضوح هكذا كما يتم تصويرها على  
المسرح.

وقد يمكن المجازفة، هنا، على نحو مماثل ومن خلال  
استخدامنا لمصطلحات من مجال التحليل النفسي فنقول إن  
تكوين رد الفعل Reaction formation<sup>(5)</sup> (تحويل القوس  
المشود للخلط الى الاتجاه العاكس) قد يكون من الأمور  
القابلة للملاحظة من جانب الجمهور أيضا ورغم هذه  
المخاطر الخاصة باستخدام التحليل النفسي في تجسيد  
الشخصيات على المسرح، هناك طرائق مرفقة أخرى يمكننا  
من خلالها توصيل الدوافع الأساسية الى الجمهور، فمثلا  
المرأة التي تكون منجذبة جنسيا الى شخصية أخرى قد تظهر  
هنا من خلال التائق في ملابسها، أو من خلال إعادتها ضبط  
أزرا قميصها الخارجي. كذلك فإن النور قد يتم التعبير  
عنه من خلال ابتسامة زائفة.

#### فن تصميم الحركة مسبقا "Advance Choreography":

أحد المبادئ الرئيسية في التمثيل التقني هو أنه  
وبمساعدة المخرج، ولكن على نحو خاص من خلال التدريب  
الخاص، ينبغي أن تحدث كل حركة، وكل إيماة، وكل  
توقيت خاص بكلمات الدور، ينبغي أن يحدث ذلك كله من  
خلال تسلسل مخطط، قد تم التدريب عليه سلفا على نحو  
جيد، فالجوانب الجغرافية الخاصة بالأداء مثلا، ينبغي ألا  
تترك كي تحدث على سبيل الصدفة، أو تترك كي يتم تقرير



للمثال الآخر قد كان مرتبطاً بما حدث عند اكتشاف «بترفلاي» أن «بنكرتون»<sup>(١)</sup> قد عاد مرة أخرى، لكنه يصحب معه زوجة أمريكية ، كذلك فإن الأفراد الذين يقررون الانحلال لا تظهر التماسه عادة عليهم بشكل واضح، إنهم بدلا من ذلك قد يبدون هادئين ورابطي الجاش، وهذه الحقيقة مشتقة بشكل أكثر مناسبة من المعرفة السيكولوجية، أكثر من كونها مشتقة من الفياال التعاطفي للإنسان. إن تقليل الحركة الجسمية إلى أبعد حد ممكن هو الأمر الأكثر كفاءة، وذلك لأن هذا التقليل من الحركة يجعل الأمور أكثر وضوحا، كما أنه يعكس ثقة ما لدى الممثل ، بنفسه وبإدائه. وكما قل عدد الايماءات والحركات التي يقوم بها ممثل ما كانت هذه الايماءات والحركات أكثر دلالة وأيضا كلما كان حضوره مشحورا به على نحو أقوى والمثال الجيد في ذلك هو أداء «أوليفيه» حين كان يمثل النسخة الكلاسيكية من فيلم «مرتععات وذنونج» "Murthering Heights" (٧).

فلم يستمد أوليفيه قوة أدائه المثيرة لشخصية هينكليف Heathcliff من خلال ما قام به، حين أدى هذه الشخصية ، بل من خلال ما لم يقم به، وفي واحد من المشاهد التي لا تنسى ظل وجهه ساكنا كليا حتى جاءت فترة جاسمة، استجاب لها بأن رفع عيناً واحدة من عينيته فقط.

لكن عددا قليلا من الأفراد الذين يتذكرون التأثير الانفعالي الكبير لأداء أوليفيه في هذا الفيلم وهم من قد يكونون وأعين يائدي استخدم أوليفيه الامتناع عن الفعل عندهم كفتاح لإحداث مثل هذا التأثير.

يعتبر التحكم في الفعل مهما في الأوبرا على نحو خاص ، وذلك لانه، وفي الأوبرا غالبا ما ينفذ هذا الفعل من خلال الموقف الذي تجد الشخصيات نفسها فيه، وكذلك من خلال المعنى الترابطي (أو الخاص بالموسيقى) بحيث قد يكون أي شيء يضيفه للمعنى بعد ذلك مهددا للفعل كله فيخرج عن الحدود للرسمه له. في بعض الأحيان يكون كل ما يحتاجه المعنى هو أن يفترض نفسه دور الشاشه التي يسقط عليها الجمهور انفعاله المناسب، إنه لا يجب عليه أن يفعل أي شيء هنا، فالجمهور يعرف من خلال السياق ما يشعر به هذا المعنى بداخله في تلك اللحظة. فمثلا في الأغنية الشهيرة التي يغنيها مفرن من طبقة البارييتون في أوبرا مدللة تنكريه راقصة وهي أغنية دكتنت أنته التي يتم فيها الكشف عما شعر به ريناتو Renato من ذوي امتهان عندما اكتشف تورط زوجته في علاقة مع الرجل الذي خدمه «ريناتو» بإخلاص ، هذه الأغنية يتم إدرلها على نحو قوي من خلال تلك الفواصل الموسيقية شديدة الإشارة التي تؤذيها الأوركسترا. ويعرف معظم المخرجون أن ذلك الانغمار الخاص الذي يدعوههم لجعل ريناتو يتدفق في انفعالاته بشكل مواز للمزاج الغالب على

يؤكد المنصى التقني حول التمثيل، بشكل كبير، أهمية ما لا يقوم به الممثل، باعتباره يعاثل في أهميته ما يقوم به، إن العلامة الدالة على الممثل الهادي الرديء هي ذلك التملل وعدم الراحة التي يبديها ما لم يقم بشيء معين يود القيام به. ويميل الممثلون غير ذوي الخبرة إلى القيام بحركات تملل عصبية بأيديهم ، وإلى القيام بحركات خرقاء أو عصبية بأقدامهم وغالبا ما يدرك الجمهور هذه الحركات غير الضرورية (بشكل دقيق عادة) على أنها تعبيرات عن الملل. ويرتبط ما سبق بواحد من الأسباب ، التي تجعل من الصعوبة مكان ، بالنسبة لعدد من الناس، أن يقلعوا عن التدخين ، لقد أصبحوا مدمنين ليس فقط للتبكيوتين أو لرائحة الطبايق المحترق، لكن أيضا للطقس الخاص المتمثل في جذب علبه السجائر من جيبيهم وقذف أصوات اللقبا، ولشعل السجارة، ووضعها في الفم، وإخراجها منه، ثم نقض الرماد المتبقى منها، وبدون كل هذا النشاط يشعر المدخنون بافتقارهم لشيء ما يفعلونه بأيديهم ، ومن ثم فإنهم خاصة إذا كانوا عرضة للقلق الاجتماعي يشعرون بالحصرمان من طقسهم الخاص، خاصة عندما يوجدون في صحبة الآخرين.

لقد كان المخرجون في هولويود ومنذ عدة عقود مضت يعرفون الصعوبة التي يواجهها ممثلهم عند القيام بأدوارهم ويطبلون منهم أشغال سيجارة فعلا في كل مشهد (في الواقع، عندما لا يكون هؤلاء الممثلون يجرؤون، أو يحاربون ، أو يظفون النار، أو يقلبون) ونادرا ما يسمح ممثل هذا الترف للممثلين في المسرحيات الكلاسيكية أو في الأفلام الحديثة. إنهم ينهني عليهم أن يقصروا اهتمامهم إلى أبعد حد على الكلمات التي يظفونها، وعلى تعبيرات الوجه التي يبدونها ومن ثم يكون عليهم أن يتعلموا كيفية التحكم في أيديهم وأطرافهم وهي الحركات التي لو لم يحدث فيها مثل هذا التحكم لسيبت التشتت بدرجة واضحة لدى المشاهدين.

يمكن النظر في أن معني «المنهج» قد يتقنعون أنفسهم بالعروض غير المناسبة ، وقد ينجم عن ذلك موجات من الفعل المضطرب، غير ذي صلة بالموضوع الذي يمشونه، وتحدث مثل هذه الأفعال غير المناسبة نتيجة لتعديلات الإشارة الداخلية التي يلاحظون حدوثها لديهم والمثال الذي يمكن ذكره هنا يمكن أن يكون خاصا بامارة تنقلق أبناءه عن موت زوجها، حيث يكون الصمت النازل هو الاستجابة الواقعية ، الأكثر احتمالا، بدلا من ذلك الانفجار المباشر في البكاء، ويعتبر هذا الصمت من الناحية الدرامية أكثر تأثيرا، وذلك لأنه يحافظ على التوتر، ويعمل على تطويره، مقارنة بالبكاء الذي يعمل على خفضه أو تنقيسه.

الموسيقى هو إغراء يبنغي مقاومتها بشدة. إن الموسيقى هي ما يبنغي أن يستخدم على أفضل وجه للتعبير عن هذا الانفعال العنيف الذي يتأجج بداخله، فتأثيرها يفوق كثيرا تلك الحركات المتبخرة التي يقوم بها بعض المغنين في الأرجاء المختلفة لشخصية المسرح. إن مثل هذه الحركات قد تنتج فقط في خفض التوتر الانفعالي الموجود لدى «دياناتو» في حين يكون المطلوب هو تصعيد هذا التوتر حتى يصل إلى النقطة التي يعبر عندها عن غضبه العنيف، خاصة عندما يثبث نظره على صورة شخصية مرسومة «لكونت» الخائن وفي هذه اللحظة فقط يبدأ في الغناء المعبر عن هذا الغضب العاصف.

يحتاج الممثلون إلى تعلم كيفية التحكم في حركاتهم، وذلك حتى لا يتحول انتباه الجمهور نحو التركيز عليهم، في اللحظة التي يبنغي أن يكون هذا الانتباه موجها نحو مكان آخر غيرهم. ويبنغي على المخرج أن يعقد العزم على أن يجعل كل لحظة، خلال العرض، خاصة بفعل له دلالة، وتكون وظيفة كل المؤدين الآخرين هي للمساعدة في إنجاز هذا التركيز، وغالبا ما يتم هذا من خلال انكبابهم هم أنفسهم على بؤرة الفعل هذه، والالتزام بها، بحيث يستطيعون توجيه مسار نظرة الجمهور إليها على نحو مناسب خلال العرض (حتى لو تم هذا من خلال إدارة ظهورهم أحيانا للجمهور).

إن الشيء المهم جدا هو أن هؤلاء الممثلين يبنغي عليهم ألا ينتشيت انتباههم من خلال حركات خرقاء مفاجئة أيا كان مصدرها أو من خلال التواءات ما تظهر على بعض قسما وجوهرهم أو من خلال عمليات تنفس يستنشق فيها الهواء أو يهدأ خلالها للزفير على نحو مسموغ أو غير ذلك من الوسائل المحولة للانتباه.

إن عضو الكورس (الجرقة) الذي يريد أن يلفت انتباه عمه التي تجلس في مكانها الخاص خلف المقاعد الأمامية في المسرح يمثل مشكلة تكرر بانتظام بالنسبة للمخرج، إنه يشبه في سلوكه هذا هالة الملح غير المرأسي لمشاهير الآخرين وحقوقهم، والذي يريد أن يكون مركز انتباه الجمهور طيلة الوقت، ولو على حساب كل المؤدين الآخرين من زملائه.

**التمثيل الأوبرالي Operatic acting :**

للمغنين الأوبراليين شهرتهم غير الجيدة باعتبارهم ممثلين سيئين، وهم جديرون بهذه السمعة على نحو معين، وذلك لأن بعض المغنين منهم يتم اختيارهم على أساس نوعية أصواتهم فقط. لقد كانت نيلي ميلبا Nellie Melba مشهورة بأنها قادرة على أداء إيماءتين فقط: إحداها خاصة بالهوى أو الحب (وكانت تؤديها من خلال دم إحدى زراعيها فقط) والآخرى خاصة بالهوى المشبوب (وكانت تؤديها من خلال صد الذراعين معا، وللمغنين الإيطاليين، من طبقة

التينور على نحو خاص، شهرتهم الخاصة هنا، وذلك لكونهم من المتمركزين حول توانهم بشكل لا أمل في إصلاحه. وقد شوهد أحدهم في «كوفنت جاردن» وهو يذهب متمهلا إلى الكواليس كي يشعل سيجارة، تترك السوبرانو الباسقة تقوم بتوجيه أغنياتها الطويلة صوب وجوده المفترض في مقدمة المسرح. وكان لحن آخر عادة إشارة للبلبة والارتباك لدى البليلة التي يغني معها لحنا ثنائيا، خاصة عندما كان يوشك أن يصل إلى نغمة كبيرة، وكان ذلك يحدث من خلال أنه قد ذهب إلى مقدمة المسرح ويقف تحت الأضواء الأرضية footlights<sup>(4)</sup>، ويغني هذه النغمة بقوة موجها غناؤه إلى قاعة المشاهدة. إن هناك عنصرا من المنافسة يكون كامنا في ذلك، فالمغنون من طبقة التينور والمغنيات من طبقة السوبرانو أحيانا ما يستمرون بقوة في غنائهم للأريات<sup>(5)</sup> أو الألعان الفردية المرتفعة بلا حدود ولا قيود محاولين جاسدين أن يفوقوا الآخرين في قدرتهم على الاستمرار (وبدرجة قد تلحق الضرر بالمصداقية الدرامية المطلوبة).

عند دفاعنا عن المغنين لابد أن نقول أن التمثيل الأوبرالي يمثل صعوبات خاصة، حيث يحتاج المغنون إلى ملاحظة دقات قائد الفرقة الموسيقية. ورغم أنهم قد يقومون بذلك على نحو جيد من خلال النظر بطرف العين أو زاويتها الجانبية (والجزء المكاني لهذه المنطقة في شبكة العين زاخر بالاستجابات الحسية للحركة)، فإنهم يميلون خاصة عندما يفعلون ذلك إلى أن ينظروا إلى قائد الفرقة كما لو كانت لهم عيون زجاجية. إنهم يحتاجون، لذلك إلى توليد دقة (ضربة) beat داخلية خاصة بهم، وسواء كانوا يستطيعون رؤية قائد الفرقة الموسيقية أم لا، ويكون ذلك ضروريا من أجل توقع بدايات النغمات، إن الاعتماد على دقات قائد الفرقة وحدها قد ينجم عنه انزلاقهم أو تخلفهم إلى ما وراء الزمن الإيقاعي المناسب.

إن ما يبنغي عليهم القيام به هو المساهمة بين الإيقاع الداخلي والإيقاع الذي يقوم قائد الفرقة الموسيقية بتزويدهم به، ويستلزم هذا وجود فعل إيقاعي تمت شعوري subliminal يكون موجودا في موضع ما من جهازهم التشريحي. ويفس بعض المغنين الوقت بشكل مرثي من خلال حركات أيديهم رؤوسهم أو جذوعهم كلها، ويكون هذا مثيرا لتوتر الجمهور وتوتر غيرهم من المؤدين أيضا (خاصة عندما يكون قياسهم مختلفا على نحو طفيف عن الزمن أو الإيقاع الخاص بقائد الفرقة). ويعلم المغنون الأكثر خبرة أن يقبسوا النوتات من خلال بعض الأجزاء غير المرئية من جهازهم التشريحي، كاصبع القدم الكبير الموجود داخل الحذاء مثلا.

ويطور بعض الغنّين، خاصة خلال مسارهم للتدريب، حركات إيمائية منظرية للثوابت الصوتية Vocal Dynamics ، وأكثر هذه الحركات الإيمائية المنظرية شيوعا ما نجده حين

## تعلم كلمات الدور Learning Lines :

تتمثل إحدى المشكلات العملية التي يواجهها الممثلون والمغنون في أنه ينبغي عليهم أن يحفظوا عن «ظهر قلب» أجزاء كبيرة من مادة أدوارهم في الذاكرة ويعتبر تطوير القدرة على تذكر الأدوار بشكل سريع أمراً له أهميته الخاصة بالنسبة للممثلين للتحريفين وإذا كان هؤلاء الممثلون من الخبيرة الدرامية (<sup>١٠</sup>) Repertory فقد يطلب منهم أن يحفظوا عن ظهر قلب أدواراً عديدة في آن واحد.

تتمثل إحدى طرق قصص الاستراتيجيات الخاصة بتعلم كلمات الدور في أن نسال الخبراء في المجال عن كيفية قيامهم بهذا الأمر. على كل حال، فإن الممثلين نادراً ما يتفقون حول أي الاستراتيجيات هي الأكثر كفاءة. وحول أي الاستراتيجيات التي يفضلها معظم أعضاء مهنة ما أكثر من غيرها، إنهم حتى لا يتفقوا حول ما إذا كان فهم كلمات الدور على نحو كامل وتطوير إطار ذي معنى أثناء تعلمها هو من الأمور المهمة أو غير المهمة. كما إنهم لا يتفقون حول ما إذا كان مجرد التكرار البسيط هو أمر ضروري أم لا. ويتناقض البعض الآخر حول أهمية المنحى الفوتوغرافي Photographic approach هنا (<sup>١١</sup>).

وقد وصف الممثل الشهير هاري إدواردز Harry Edwards الذي ينتمي للمدرسة الفليكتوري خبرة الشخصية الخاصة بالتعلم السريع في خطاب أرسله إلى ألفريدوس هاري أوسبورن (Harry Osborn, 1902). حيث قال : «إن الملكة الخاصة بحشو الدماغ (أو الاتهام Cramming) بدور ما، أو للخاصة بإخترائه على جناح السرعة، أي تعلمه بشكل سريع هي ملكة لا يمكن اكتسابها، دون شك إلا من خلال الممارسة والخبرة الطويلة وعبر تلك الأيام من الكدح الطويل الذي لا يعرفه ممثلونا الصغار اليوم، في تلك الأيام الخوالي، عندما كان الإعلان الليلي عن الحملات المسرحية يتغير على نحو يفوق ما يحدث الآن، كانت القضية متعلقة بمدى الإلحاح الذي ينبغي تعلم الكلمات الخاصة بدور معين بشكل سريع في ظله.

ولم يكن من غير المألوف حينئذ أن تجد إنساناً يأخذ دوراً في الصباح كي يمثله ليلاً، ويقراه، صباحاً، كما يقرأه عند ظهوره، ليلاً، على خشبة المسرح، ويمد هذا بالنسبة لكل مشهد، ويثبت هذا العمل، على نحو آلي، في ذاكرته، ذلك الشكل الخاص بالخور المكتوب، ونفس شكل الكتابة باليد، ونفس الموضوع الخاص لكل حديث على الورقة، ونفس الكتاب الخاص بالكلمات والأشخاص وكل تلك التفاصيل التي قد تظهر أمام العين الخاصة بالممثل وهكذا فإنه قد يكتسب الكلمات ولكنه لا يكتسب الإحساس الخاص بها دائماً، حيث إنه قد لا يكون لديه الوقت الكافي للتفكير في السياق، وفي بعض الحالات، خاصة إذا

يصدر المغنون دفعات قوية تشبه عملية الغرف للطعام بأيديهم لتدعيم جملة صوتية متصاعدة في حركتها يقومون بغنائها، أو أن يقوموا بالوقوف على أطراف أصابع أقدامهم كي يصلوا إلى التغمات العليا. ويكون هذا الأمر طلياً خلال جلسات التدريب الصوتي، أما بعد ذلك فتكون هناك صعوبة في قبض، أو منع، مثل هذه الحركات خلال الأداء مما قد ينجم عنه أن تزداد هذه النمطية المحفزة على الأداء إلى الانقاص من قدرة الفرد على تجسيد الشخصية.

يتطلب التمثيل الأوبرالي أيضاً إطالة أو مدا للحركات بينما يتم الاستكشاف للمشاعر موسيقياً. ويتطلب الأمر إقناع المغنين بأن الصوت والعينين وحدهما يمكن أن يكونا كافيين لتنفيذ مراحل عديدة من الموسيقى دونما حاجة لإحما أي فعل زائد في العمل، وينبغي أن تمتد الإيماءات أو تنتشر بالشكل الذي يخلق مع البنية الموسيقية.

إن حركات الذراع التي تندفع مباشرة بقوة متجهة إلى الخلف عقب بدء تحريكها (وبشكل يشبه لكمة الملاكم الخطافية التي يقوم بها بيده اليسرى)، تبدو حركة لا محل لها في مواجهة خلفية موسيقية تتحرك بتناغم نغمي واضح. وأحياناً ما يكون الأثر المطلوب إحداثه شبيهاً بتأثير الحركة البطيئة المصورة لمشاهد العنف في الأفلام السينمائية.

ورغم أن هذه الحركة قد يكون الدافع وراءها وجود ميل سادي لاسترقاق النظر Sadistic Voyeurism إلى من يوجد خلف المؤدي، فإن المبرر الوحيد القبول لهذا الميل هو أن يكون معبراً عن خبرة إدراكية خاصة.

وتبدو الأحداث الربعية التي تولد أحياناً استشارة عقلية عالية، على نحو غير عادي، تبدو أحياناً كأنها تشغل وقتاً يفوق ذلك الجزء من الثانية الذي يستغرق حدوثها الفعلي. والحال كذلك، فيما يتعلق بعواطف الشخصيات الأوبرالية ومآزقها المربكة.

إن العديد من أشكال الأداء الجماعي الموحد للمغنين الأوبراليين يمكن التعامل معه أو معالجته فقط باعتباره لحظات متجمدة من الزمن، وهي لحظات يتم فيها التعبير عن المشاعر والأفكار المعقدة في مقابل خلفية خاصة بلوحة أو مشهد ينقسم بالسكون الكبير.

ولأسباب كهذه لا يمكن للتمثيل الأوبرالي أن يصبح طبيعياً بالمعنى الذي يكون عليه عادة التمثيل في المسرحيات الحدية والأفلام الحديثة.

ينبغي أن يعتمد المغنون دائماً على قدر معين من التذكير خاصة عندما يكون العمل الجماعي أمراً مطلوباً. هنا ينبغي أن يكون هناك تخطيط مسبق، بحيث يتم الوصول إلى للفهم التبادل أو المشترك بينهم، فيما يتعلق بموضع كل فرد، وأيضا ما ينبغي أن يقوم به هذا الفريق بأكمله في علاقته بالموسيقى.

أعطيت تلميحة أو إلماعة خاطئة فإنها قد تخرج هذا الدارس بعيدا عن المسار وتقلب النظام الخاص بالسريرية كله رأسا على عقب.

لقد عرفت شخصيا العديد من هذه الحوادث المثيرة للسخرية التي حدثت نتيجة المفامرات الفاشلة. وفي أيامي الأولى كان علي أن أقوم بالكثير من هذه الخراصات السريعة وهذا الحسوس، وعقب بدايتي تمثيل بعض الأدوار الرئيسية مباشرة درست ومثلت ستة أدوار طويلة في أسبوع واحد، وقد كنت على ألفة كاملة بدورين اثنين منها فقط. وذات مرة أخذت دور «سيرجون فالستاف» في الثانية عشرة ظهرا وقمت بإدائه الدور على نحو تام ليلا. ولست في حاجة لأن أقول لك إنني لم أكن قادرا على إدراك المعنى الخاص بالشخصية في ظل مثل تلك الظروف. ولحدي النتائج المترتبة على مثل هذه الدراسات المتجلة هو أن الكلمات الخاصة بالدور لم تكن لتبقى بعد ذلك أو تحتفظ في الذاكرة ويبدو أنها تتلاشى من الذاكرة بالسرعة نفسها التي يتم اكتسابها بها.

درس أنطونز - بيترسون<sup>١</sup> Antons peterson و Smyth (١٩٨٧) «ذاكرة الذخيرة» Repetory memory أو ذاكرة الرصيد الدرامي من خلال مقارنة بين الخبراء (الممثلين الكبار الراسخين) والممثلين المبتدئين (رأسواخدمت عينة من طلاب علم النفس كعينة معاكسة في السن والنوع). وتمت المقارنات بين الممثلين الكبار والمبتدئين فيما يتعلق بالاستراتيجيات التي يستخدمها كل منهم في الاستظهار أو الحفظ ومن ظهر قلبه، المقطوعات لفظية طويلة.

وقد تم تصوير هؤلاء المفصومين على الشرطة فيديو أثناء قيامهم بتسميع المقطوعات النظرية بصوت مرتفع من أجل حفظها عن ظهر قلب في الذاكرة، وقد وجد أن الباحثين أن كلمات مفتاحية key words معينة، عادة ما تكون موجودة في بدايات الجمل والفقرات والعبارات الطويلة هي التي يتم التدريب على نحو متكرر، كما لو كانت تستخدم كلمات بارزة لتحديد القطع الصغيرة Chunks القابلة للتعامل معها بنجاح، ورغم أن هذا الميل للتركيز على كلمات معينة - لاستخدامها بعد ذلك كإشارات للاستعادة أو التذكر - كان واضحا لدى أفراد المجموعتين من الممثلين الكبار والمبتدئين، على حد سواء، فإنه كان موجودا على نحو ملحوظ أكثر لدى الخبراء أو الكبار، مقارنة بالصفار أو المبتدئين. وقد كان هؤلاء الممثلون الخبراء أيضا أكثر ميلا لتركيز جهودهم ومن خلال نوع من الاختيار الذاتي والذي يتم من أجل اكتشاف ما إذا كانت قطعة ما قد تم تذكرها على نحو مناسب أم لا. وقد لوحظ أنهم يرمون برؤوسهم وإيديهم أو أقدامهم بطريقة معينة كما لو كانوا يضعون علامات معينة على الإيقاع الخاص بحفظهم للنصوص.

ويمكننا أن نفترض أنه بسبب تلك الفروق في مثل هذه الاستراتيجيات أظهر الخبراء حفظا أسرع لتلك المقطوعات مقارنة بالممثلين المبتدئين.

تمكن البحوث التي من هذا القبيل، علماء النفس من إعطاء المؤيد عددا من التلميحات أو الإشارات الضمنية الخاصة حول كيفية قيامهم بحفظ المادة في الذاكرة حرفيا بشكل أكثر كفاءة ومن هذه التلميحات ما يلي:

١ - التقطيع chunking أو التجزئة. فبعد القراءة أو الاستماع للعمل ككل للوصول إلى الانطباع ما كلي حوله - بمثل الانطباع الذي سيتلقاه به الجمهور - ينبغي تقطيع المادة الخاصة بالعمل إلى وحدات قابلة للتعامل معها، وينبغي أن تشمل كل وحدة على هدف فرعي يتم الوصول إليه خلال عملية الحفظ أو التعلم لهذه الوحدة.

في البداية ستكون هذه (القطع) خاصة بجملة واحدة، أو بكولييه أو مقطع غنائي، أو بجملة موسيقية طويلة وينبغي أيضا أن يكون لها معنى معين، ينقسم بالتماسك أو مكتملا في ذاته.

٢ - تجميع القطع grouping the thunks: فعندما يتم التمكن من حفظ هذه القطع الجزئية على نحو تام ينبغي تجميعها معا في أقسام أكبر، كذلك القسم الخاص بالدخول الأول إلى المسرح وحتى الخروج الأول منه مثلا، وذلك للقطع الأول من أغنية أو للقطع الأول (القسم الأول) - من عمل موسيقي، وبعد أن يتم إنجاز هذا على نحو ناجح ينبغي أن تتقدم عملية التجميع نحو الحجم التالي الأكبر من الوحدات، مثلا، الفصل الأول للحن الأول، أو الأغنية الأولى، أو الحركة الأولى، وهكذا حتى يتم التمكن من العمل الكلي الكامل.

٣ - الاختبار الذاتي Self-testing في كل مرحلة، وبدءا من مجموعة القطع الأولى، ينبغي اختبار الذاكرة من خلال إجبار اللمر نفسه على تكرار ترديده لهذه القطع، دون النظر إلى النص أو الاستماع للموسيقى، وتقوم هذه العملية بتشخيص أو تحديد مناطق الصعوبات الخاصة، بحيث يمكن للتكرارات التالية أن تركز عليها بشكل أكثر كفاءة وهي أيضا توفر ذلك الوقت الضائع الذي ينفق في تعلم جوانب أو أدوار أصبحت معروفة فعلا للممثل. وتخدم هذه العملية أيضا في ترسيخ آثار التعلم في الذاكرة كشيء أكثر عمقا، كما أنها تمنع طمانينة للممثل بأن هناك تقدما قد أنجز في حفظه للدور (وهذا يمثل نوعا من الردود والتدعيم الخاص). ومن أجل المعالجة في هذه العملية، يقوم بعض الممثلين بتجهيز أشرطة تسجيل يسجلون عليها الدور الذي يتعين عليهم تمثيله ويتركون مسافات خالية فيه بشكل كاف كي يدخلوا عليها كلمات الأدوار الخاصة بهم، ويمكن أن تستخدم مثل هذه الأشرطة بعد ذلك مثلا، لاختبار الذاكرة حتى لو كان الممثل يقود سيارة تحتوي على جهاز تسجيل.

٤ - المبادعة بين التدريبات Spacing of practice : لا يصحب بالعمل لفترة طويلة، فهذا ينجم عنه الانهك والارتباك أو التشويش . وهذا ليس مجرد مسألة متعلقة بالاستثمار غير الناجح للوقت أو الطاقة فقط، ولكنه يمكن أن يكون أيضاً محدثاً للضغط أو الاجهاد النفسي، فلا يستطيع معظم الناس أن يركزوا في تعلمهم بشكل أكثر من ٣٠ أو ٤٠ دقيقة على نحو متصل . وبدلاً من أن يجبر الممثلون أو غيرهم أنفسهم على التنفيذ للعمل والاستمرار فيه أو حشوه في العقل بشكل قاس لا يرحمهم، من الأفضل لهم أن يتمشوا قليلاً في الحديقة أو أن يفعلوا شيئاً آخر، أو أن يكتفوا بالراحة فقط، إن هذه الفترات الفاصلة من الراحة ليست وقتاً ضائعاً، وذلك لأن ترسيخ المادة في الذاكرة يحدث خلال فترات الراحة هذه، حتى عندما نكون نائمين . وفي حقيقة الأمر فإن الحصول على الكمية الكافية التي نحتاجها من النوم (سبع أو ثماني ساعات على نحو منظم بالنسبة لمعظم الناس) ربما كان هو الشيء الذي يفوق غيره من الأشياء أهمية، سواء بالنسبة للحفظ أو بالنسبة للاداء النهائي.

ويعتقد آلان أن إحدى الوظائف المهمة للإحلام هي أنها تقوم بتخزين الخبرات اليومية (أو النهارية) في مواضيع معينة في المخ، وهي مواضيع ذات تداعيات أو ترابطات كافية فيها، بحيث يمكن استعادة هذه الخبرات بشكل مناسب عندما نحتاجها مرة أخرى.

٥ - التعلم داخل سياق Learn within context : بقدر ما تكون للمادة قابلة للتدريب عليها، بقدر ما ينبغي أن يتم تعلمها أو حفظها داخل السياق الكلي الخاص بالأداء النهائي، أي أن يتم هذا على خشبة المسرح الفعلية (أو في مكان ما يحاكيها أو يمثل هذه الخشبة بقدر الامكان) وبالمهام نفسها أو اللحقات المسرحية Props<sup>(١٧)</sup> والأزياء نفسها، ومع الزملاء أنفسهم من المؤدين، ومن خلال الأدوات الموسيقية نفسها، والأجهزة الصوتية وغير ذلك من الجوانب، فالكلمات الخاصة بالدور يتم تذكرها على نحو أفضل من خلال علاقتها بالحركات والمواضع على خشبة المسرح، وكذلك في ضوء المشاهد المسرحية المختلفة . وفي الحقيقة فإن أية هاديات متشابهة ستكون مفيدة تماماً . ولعل هذا هو السبب الذي يجعل المخرج للمتمرس يقوم بوضع الخطوط الكبرى للحركات أ.و. لا . ولا نتوقع أن يتم حفظ الأدوار عن ظهر قلب قبل أن يحدث هذا التخطيط للحركة.

يكون من الأيسر عليك إلى حد كبير أن تحفظ كلمات دورك بمجرد أن تعرف موضعك على خشبة المسرح . وأن تعرف أيضاً ما ينبغي عليك وما ينبغي على الممثلين الآخرين القيام به عندما يتم النطق بهذه الكلمات، وبالشكل نفسه من العمل الفعال يكون الاختبار الذاتي الذي يقوم به الممثل مع نفسه أكثر دقة

عندما يتجرد من الارتباط بأي سياق خاص، وهكذا فإن الممثل أو المغني الذي يريد أن يتأكد من أنه قد أحكم قبضته على المادة التي يتعلمها قد يتجول خلال هذه المادة ويدبرها في رأسه في الليلة الخاصة بالأداء ، وذلك حتى يكون - فقط - متأكدًا من حدوث هذا التمكن لديه.

٦ - الاعتماد على الحالة State - dependence : من الحقائق المثيرة للاهتمام حول التعلم أننا نتمكن الأشياء أفضل عندما نكون في الحالة البيوكيميائية والانفعالية نفسها التي كنا عليها عندما اكتسبنا هذه الأشياء أو تعلمناها أول مرة (Goodwin et al, 1959).

وهذه الحالة هي حالة خاصة من حالات أثر السياق، فإذا كنت مثلاً قد سمعت نكتة بينما كنت تتسنى شيئاً مع أصدقائك في مكان ما، ستكون هناك فرصة أفضل لتذكر هذه النكتة، عندما تكون في حالة مماثلة من الاسترخاء . وعلى الشاكلة نفسها، فإن المادة التي يتعلمها المرء وهو في حالة من الهدوء والرضا يغاد انتاجها على نحو أفضل عندما يكون المرء في حالة من الهدوء والرضا . وهكذا فما لم يكن مفترضاً أن يقوم المؤدى بالتمثيل وهو في حالة من السكر، فإن التدريبات ينبغي أن تتم في حالة من الهدوء والرضا (أو الاعتدال).

إن الأثر الخاص بالاعتماد على الحالة ينطبق على تشكيلة واسعة من المخرجات ، سواء كانت هذه المخرجات ترويحية أو recreational أو طيبة ويستفهم هذا الأثر الخاص للحالة أيضاً للتأثير على المزاج (Bower, 1981).

إن الأشياء التي نتعلمها ونحن سعداء يتم تذكرها أفضل عندما تكون في الحالة نفسها من السعادة، والأشياء التي نتعلمها خلال حالة من الاكتئاب يتم تذكرها أفضل عندما نشعر بالابتساسة . قد يكون هذا الأثر صغيراً، لكنه ذو أهمية جديرة بالاعتبار ، وقد يكون من المفيد بالنسبة للمؤدين أن يعرفوا بعض المعلومات عنه.

٧ - التعلم الزائد Overlearning : فيما وراء النقطة التي تستطيع عندها أن تسترجع المادة التي تعلمتها من خلال جهد مترو وواع، هناك مستوى ما من مستويات الذكاء يشبه عملية إعادة تشغيل أسطوانة (أو شريط) أو توماتيكي، فمعظم الناس يعرفون الصلاة الربانية<sup>(١٨)</sup> وقسم الولاء للدولة The prayer of ford إلى الحد الذي يستطيعون عنده أن يقولوها (أو يكتبوها) بسرعة وسهولة دون حاجة إلى أعمال التفكير حولها.

ويمر عازفو البيانو بفترة مماثلة عندما يكونون قد عزفوا مقطوعة ما مرات عديدة إلى درجة أن أصابعهم تبدو وكأنها تعرف طريقها بسهولة ويسر إلى لوحة المفاتيح. قد لا يكون هذا بالضرورة صالحاً للإحساس الأكثر فنية بالأداء الخاص بعمل ما . لكن التعلم الزائد قد يكون مفيداً إذا كان

هناك أي نوع من المشقة الانفعالية أو الضغط يتوقع حدوثه خلال الأداء (مثلاً خلال القيام بتجربة للأداء Audition<sup>(١٤)</sup>) أو القيام بعمل مصادع الصوت والصورة). إن الشريط الأوتوماتيكي Automatic Tape هو دون شك أقل عرضة للتأثر بالخوف أو التشتت مقارنة بالأداء الذي يحكمه الوعي أو الشعور.

٨ - منهج المواضيع المكانية The method of the loci : من الأدوات المساعدة المفيدة للذاكرة التي يمكن للمؤدين أن يستفيدوا منها ما يسمى بمنهج المواضيع المكانية. ويرجع تاريخ هذه الأداة إلى الخطيب الروماني «شيشرون» الذي كان يتذكر النقاط الأساسية من خطبته من خلال التجول عبر موضوع جغرافي معين كحجرة ما مثلاً ، وذلك من خلال عين عقله his mind's eye أو خياله، متابعاً خلال ذلك مساراً محدداً كان قد وضع أشياء معينة يمكن أن تقدم أو تعيد كهاديات في تذكره وقد وضعت هذه الأشياء من خلال نظام ثابت معين.

في أيامنا هذه يستخدم المتحدثون عبارات مثل «في المقام الأول» التي تكسب استخداماً معنوياً لهذا المنهج - وحيث إن الممثلين والمغنيين يكونون قادرين على الحركة الطبيعية حول خشبة المسرح فإن هذا المنهج هو منهج فعال على نحو خاص. فعلاً قد يتم التعبير عن العلاقة المتطرفة بشكل خاص عند الجانب الأيسر من الخشبة وتعقيها حركة عبور إلى الجانب الأيمن عندما يرد القول حول كتابة خطاب معين مثلاً. وقد توضع نقطة متخيلة An imaginary bee عند مقدمة المسرح كي تذكر بالقول «أكون أو لا أكون» to bee or not to bee وهكذا، والحدود القصور الوحيد الخاص بهذا الأسلوب قد يكون متعلقاً بمدى البراعة المتوافرة للمؤدي.

٩ - فن تقوية الذاكرة Mnemonics : عندما يكون من الضروري حفظ قائمة من البنود التي تحتويها بنية لا تتسم بالمنطقية بدرجة كبيرة، قد يكون من المفيد أن نبتكر مذكراً شخصياً personal prompter (أي أداة شخصية للتذكير) من نوع معين.

وهناك العديد من حيل تقوية الذاكرة الشهيرة التي يستخدمها أطفال المدارس لتذكر أشياء كالجدول الدوري في الكيمياء مثلاً. لكن للمؤدين عليهم أن يطوروا فنون تقوية الذاكرة الخاصة بما يتفق مع حاجتهم الخاصة. فعلاً نحن نجد أن أغنية «هناك مكان ما لنا» there's a place for us المأخوذة من «قصة الحي الغربي» West side story<sup>(١٥)</sup> تنتهي بالكلمات التالية : بطريقة ما، في زمان ما، في مكان ما Somehow, someday, somewhere ، وحيث إنه ليس هناك منطق خاص لهذا التسلسل قد يكون من المفيد أن تفكر في التحية الشائعة في ولاية تكساس Texas greeting وهي "Howday" وتعطي هذه التحية البنديين الأولين في الترتيب

(How and day) بينما تترك البند الثالث where في الموضوع الآخر وهما كان ما يتبدى عليه حيل التلاعب اللفظي هذه من عدم براعة في البداية، فإنها قد تزودنا بعناصر للتذكر تتسم بأنها طويلة الأمد والبقاء.

## الهوامش :

- ١ - فصل من كتاب صدر عن دار جيسكا كنزوي، لندن، ١٩٩٤.
- ٢ - ما بين القرنين إضافة من معناها وذلك لأنه بعد عدد قليل جداً من السنوات ستصبح هذه الإشارة خاصة بالقرن العشرين وليس بالقرن التاسع عشر (الترجم).
- ٣ - يسمى هذا التعبير في البلاغة بالارتداد اللفظي Oxymoron ، وحيث تجمع في الجملة الواحد أو التعبير لفظتان متناقضتان كقولك : «البأس الجميل» أو «الغراب المنهج» ... الخ (الترجم).
- ٤ - شخصية الراي اليهودي في مسرحية «تاجر البندقية» لشكسبير. (الترجم).
- ٥ - مطبل غني مشهور من أتباع فردي وكذب سيرة فردي الذاتية (الترجم).
- ٥ - تكوين رد الفعل ، يشير هذا المصطلح في التحليل النفسي إلى العملية التي يتم من خلالها التحكم في المشاعر والمواقف غير المقبولة (تأكياداً لواقع مثلاً) وتحويلها إلى أنماط سلوكية مختلفة أو متناقضة لها تماماً (كالمص مثلاً) والعكس صحيح أيضاً. (الترجم).
- ٦ - الإشارة هنا إلى الشخصية الرئيسية في أوبرا «مدام بوتري» من تأليف بورتشلي التي مثلت لأول مرة في ميلانو بإيطاليا عام ١٩٠٤. (الترجم).
- ٧ - رواية شهيرة للإنجليزية إميلي برنتوني (١٨١٦ - ١٨٥٥) ظهرت هذه الرواية عام ١٨٤٧ (الترجم).
- ٨ - إضاءة صادرة من العواكس الفوسفورية المثبتة في الصافة الأمامية لخشب التمثيل ، وعادة ما تكون من تلك العواكس موسوعة في خط مواز لخط الستارة الأمامية ومخفية عن أنظار الممثلين (إبراهيم حمادة ١٩٨٥).
- ٩ - (١) لفظة يطلق على الألمان الفنانية الأوبرالية وأيضاً على السنان والأوبراليين (الدراما الدنيئة الفنانية دون تمثيل) في القرن الثامن عشر. يؤيدها عادة كبار اللغويين والنقائ المنادون بـ (٢) لفظة يطلق على المصغرات الفنانية أو اللحن الفناني لكلمات ملحنة، والأراليا على نوعين : ١ - الكبيرة : مؤلف كامل لصوت لغائي واحد مع غناء حر أو بدونه مع الانتقال لغات مختلفة ويستخدم هذا النوع في الأوبرات. ٢ - أريا صغيرة أو أغنية بسيطة كالرومانس والبالاد، إلخ (بيومي، ١٩٩٢).
- ١٠ - للتحفة أو الرصيد الدرامي مجموعة المسرحيات التي سبق أن قدمتها الفرقة المسرحية. ويمكن أن تؤدي بعضها عندما يتطلب الأمر ذلك. والغرض ذات الرصيد الدرامي هي التي لا تقصر على عرض مسرحيات جديدة باستمرار (حمادة، ١٩٨٥).
- ١١ - الإشارة هنا إلى الذكرة الفوتوغرافية التي تقوم بالخط والاستدعاء الفوتوغرافي أو طبق الأصل للذاكرة التي يتم تعلمها أو التدريب عليها (الترجم).
- ١٢ - للمحطات المسرحية أو للكلمات تشتمل على اللغات البيوية Hand props التي يستخدمها الممثل كالمسك بالكتاب .. إلخ وملفات الخلف set props وهي الأشياء التي فرق المسرح مثل مظلة السباح، ثم ملفات التزيين كالصور للخط والاستدعاء، إلخ (حمادة، ١٩٨٥).
- ١٣ - والتي تبدأ في المسيحية بالقول «إبانا الذي في السموات» .. الخ (الترجم).
- ١٤ - تجربة الأداء تجريبية يخضع لها اللغني أو الممثل أو الموسيقي لتقدير مدى براعة أدائه. (الترجم).
- ١٥ - قصة للحي الغربي ، فيلم موسيقي أنتج عام ١٩٦١ وأخرجه «روبرت واين» و«جيم وارين» يقوم في جوهره على رؤية عصرية موسيقية تجمع بين الفقه والرقص والباليه لأحداث مسرحية شكسبير الشهيرة «روميو وجولييت»، لكن الأحداث تدور هنا في مانهاتن بين البيض والسود وقد حصل الفيلم على عشر جوائز أوسكار (الترجم).

## أنور القوادري :

### فيلم جمال عبدالناصر طموحي الكبير

حاورته في القاهرة  
صفاء كنج \*



أنور القوادري مع بطل الفيلم خالد الصاوي

أكثر من ٢٧ عاما مرت على وفاة جمال عبدالناصر أكبر زعيم عرفه التاريخ الحديث للوطن العربي والنسرق الأوسط، دون أن يجرؤ أحد على تناول هذه الشخصية التي أثارَت الكثير من الجدل في الوطن العربي والخارج، كيف ذلك وهو الذي كان بحنكته قادرا على الإمساك بزمام الأمور، وبعظفته وهيبته على جمع شمل العرب، والذي مع وفاته - التي جاءت بعد يوم واحد من المصالحة بين الملك حسين وباسر عرفات بعد أحداث أيلول الأسود الدامية التي قامت على خلفية موافقة عبدالناصر على «مبادرة روجرز» التي تقوم على أساس قرار ٢٤٢ والاعتراف بدولة إسرائيل - أغلقت ملفات كثيرة كان أي حديث عنه يعني إعادة نبشها . فهل كانت كل هذه السنوات كافية لإعادة تناول شخصية عبدالناصر تناول موضوعيا عن إثارة الحساسيات.

وهي شهادات متبوعة هناك الأسف حملة تطويه تستهدف هذا العمل إلى بحارل تقديم رؤية موضوعية بعيدة عن التجهيل عن هذا الرجل الذي حقق إنجازات كبيرة للوطن العربي.

نزوي: لكن كيف نضر الاتهامات نفسها وما هو مصدرها ، وهل يعقل أن تلقى عل عواصفها؟

القوادري: أود في البداية أن أؤكد ، أن ما دفعني إلى إنجاز فيلم عبدالناصر هو إعجابي بهذه الشخصية الفذة النادرة التي أثارَت الكثير من الجدل. إن للشككة تكمن في رأيي في أن الفيلم الذي يتناول حياة عبدالناصر منذ دخوله المدرسة الحربية في ١٩٢٥ وحتى وفاته في ١٩٧٠، على خلفية الصراع العربي الإسرائيلي ، ليس فيلما تبجيلا . فهو فيلم يحفظ مثلا عن «ناصر ٥٦» الذي أنتجه التليفزيون المصري عام ١٩٩١ . إنه فيلم عن عبدالناصر الزعيم والقائد في قمة مجده وقوته وعبدالناصر الإنسان فيما فيه من ضعفه في الوقت نفسه هذا الموضوع، إضافة إلى كون الفيلم يفتح ملفات كثيرة هو الذي أثار كل هذه الحساسيات وجعله عرضة لوابل من الاتهامات لا أساس لها

نزوي: لكك تواجه بلا شك خصما قويا متعللا في أنية عبدالناصر الدكتوري هدى التي تدخلت لدى الرقابة المصرية لحذف مشاهد عدة من الفيلم قالت أنها تشوه صورة والده. إضافة إلى برلماني عبدالحميد، لرملة لشعير عبدالحميد عامر ، الذي تولى مسوما في ١٤ أيلول /سبتمبر ١٩٩٧.

القوادري: هدى عبدالناصر وبرلماني عبدالحميد أرادتا الحظر عن المصادر التي استندت إليها، وحرص رقابة الـ سيناريو وعندما رفضت اتهمتاني بأنني ألقى

هذا ما يحاول أن يفعله المخرج السوري أنور القوادري الذي تصدى لهذا الموضوع ليكون أول عمل سينمائي عربي يقدمه بعد ستة أفلام أنتجها في الغرب وولحد من إنتاج مشترك عربي - بريطاني، وكما هو متوقع ، لم تكن خالية من المتاعب، منذ أن كان الفيلم لا يزال على السورق وقبل أن يشاهد النور . عن هذه العقبات والاشكاليات كان لنا معه هذا الحوار.

نزوي: قررت اللجنة الثقافية في مجلس الشعب المصري الأحد (٨ شباط / فبراير) لعب دور الرقيب ومساعدة النسخة قبل انتهائهم من فيلم جمال عبدالناصر الذي أقرت الرقابة المصرية السيناريو الخاص به قبل بدء تصويره منذ عام تقريبا، فما الذي يف وراه مثل هذا القرار غير المنطوق.

أنور القوادري: وراه ذلك اشكاليات كثيرة وانتهادات وشائعات لا أساس لها. أقرر اتخذ بعد قيام نائب في مجلس الشعب المصري يدعى شوقي النجار برفع طلب إحاطة إلى اللجنة الثقافية في المجلس يشير فيه إلى الاتهامات التي وجهت إلى الفيلم على خلفية ما نشر في الصحف المصرية، كمثال اتهام الفيلم بالإساءة إلى عبدالناصر، وبالتالي إلى تاريخ مصر، وانتني تقيمت تمويلا مشبوها لانجازته وهي كما ترى إعطاط لا أساس لها . بالأمر فقط (اللائحة ٩ شباط / فبراير) اضطورت إلى تكذيب ادعاء على لسان نائبة في مجلس الشعب تدعى فريدة كامل انضمت إلى النجار في اتهامها في بتشويه صورة الزعيم المصري بإساءة إلى الفيلم بضمضم مكانة مائتية بين عبدالناصر وبين جوريون، وادعاء عار تماما من الصحة. كل ما يقدم يستند على شهادات الغير.

\* كاتبه من لبنان

العهد الرابع عشر - أبريل ١٩٩٨ . نزوي

تحويلاً لمسيرها وأقام بالدمية لأحرش لثلاثين. هدى عبدالناصر وصلت إلى حد تهديدي باستخدام قوتها للنهي من عرض الفيلم في مصر. والسبب، كما أوضحت سابقاً، هو اعتراضها أساساً على تقديم فيلم روائي عن عبدالناصر، فيلم يقع جدلاً ونشالات ويحاول أن يصمم بعض الأمور كما يتصور ابنه أدات، مبنية على روايات معاصري عبدالناصر، من مؤيديه وخصوصه. لكن اعتراض هدى عبدالناصر هو لـأسلاف اعتراض على القصور.

**نزوى:** هدى عبدالناصر ترفض إجراء أي مقابلات صحفية تتصور حول الفيلم في الوقت الحالي، لكن الصحف المصرية نقلت عنها اعتراضها على مشاهدة تقول إنها مخالفة لمبادئ حياة والدها، كمثل موقفه من اليهودية، وإصابته بالسكري، وما هي قصة الجوعام بالمفوضة؟

**القوادرى:** هدى عبدالناصر اعترضت على مشهد يظهر فيه عبدالناصر بالجبجاء. المشهد يدور ليلاً عندما ينهض من سريره وينزل إلى المصالون بسبب قلة وانتفاخه بصفاة الأسلحة الصهيونية التي ستمتله عن طريق تشيكوسلوفاكيا عام ١٩٥٥، قبل يظل أن ينهض من سريره ليؤكد في ذلك الرسمية في منتصف الليل. اعترضت أيضاً على لولي في الفيلم أن عبدالناصر كان يمشي من السكري بعد فشل مشروع الوحدة مع سوريا في ١٩٦٦، معتبرة أن ذلك يعني إرباب ثقافة ضمت عنه.

أما مسألة موقف من اليهود فهي أكثر ما استقرت المذكورة هدى عبدالناصر التي طليت حلف مشهد لقائه بالضابط اليهودي يروها م كوهين عام ١٩٤٨ عندما كان الجيش المصري محاصراً في القلوجة وقول كوهين الذي أكد أنه لم يخطئ بذكرى جبهة عن عبدالناصر فيما بعد أن ناسار لا يكره اليهود لكنه ضد الصهيونية. هدى يعيد غير ما طلبوا بحذف هذه المشاهد لأنهم لا يريدون إثارة أي تاوريلات حول موقف عبدالناصر من اليهود.

**نزوى:** لكن ما وجه اعتراض برنتي لعبدالحديد التي وجهت الاتهام اليساري اليه؟ **القوادرى:** الغريب والمضحك في الأمر أن تنطق برنتي لعبدالحديد وهدى عبدالناصر معاً، وهذا يؤكد في التسي على حق كونهما تفتان على طرفي تقيض إن القضية بالنسبة لبرنتي لعبدالحديد هي قصة تصفية حساب. برنتي اعترضت على الفيلم برمتها وانتمتني باني تفتيت أم لا مشيرة بون أن تقدم أي تفسير أو دليل على ما تقول. وأنا اعتقد أن أكثر ما أثارها هو تبني الفيلم وجهة النظر الرسمية التي تقول إن المشير اتهم وهذا بخلاف ما تقوله هي في مسكراتها التي تركت أن للمشير قتل. وكذلك عن أظهار خلافات عبدالناصر مع المشير واعترضه على زواجه منها كونها ممثلة.

**نزوى:** قلت إن الفيلم يحاول صمم بعض الأمور الهامة، ذكرت منها موقفه من اليهودية وعلاقته بالسفير عامر، فهل تعتقد أن هذا الموقف هو الذي أثار كل هذه الاتهامات والأخفاف أن يجر جدلاً ويقتلي في وجهه لهما جديدة بعد صدور ما صدر سابقاً من مصر الرقيب؟

**القوادرى:** أنا است خافاً من الجدل وكنت أترفعه. فانا لا أذكر أن الفيلم استقرت في أنه فيلم يستقر كل الأطراف لأنه بعد فتح ملفات قديمة يريد كثيرون غلقها. لكن ولأن كنت لا أبيع أي أحاط بكامل شخصية عبدالناصر إلا أنني أحاول صمم أمور عدة أبرزها موقفه من اليهود، وعلاقته بالمشير، وعلاقته بالقضية الفلسطينية وبالتالي رؤيته للسلم في المنطقة. قضية اغتياله في ١٩٥٤.

**نزوى:** لماذا يعلق إيزابا مواقف عبدالناصر من اليهود؟

**القوادرى:** أنه موضوع أوردت أن أحصه نظراً للدعاية التي نشرت في الغرب والتي استهدفت تشويه عبدالناصر بإتهامه بالعداء للسامية عندما بدأ نجمه يسلم في المنطقة قبل ١٩٥٦. كان الغرب يميل على عبدالناصر صمم هفتلر، في وقت كانت لاتزال في محرة اليهود ماثلة في الألمان. وزير الخارجية البريطاني انطوني ايدن أطلق عليه اسم هتار النازي (هتار أول ف نازلي) واتهمه بمغادرة السامية، ليس إيدن

وحده، بل الإعلام الغربي كله، حتى يعملوا البراء العام على كرهه. لكن عبدالناصر لم يكن معادياً لليهود، عبدالناصر استقبل كتاباً يهود أمريكيين وأوروبيين في مصر والمذكورة هدى عبدالناصر نشرت كتاباً تضمن صوراً عن هذه اللقاءات التي تمت في أوج الصراع في ١٩٦٥. هذا الموضوع أثار اعتراض كثيرين على الفيلم، لانتقامه بأنه يظهر عبدالناصر متحالفاً مع اليهود، لكن الفيلم يظهر عبدالناصر شخصاً ساعداً لا يكره اليهود ويتعامل مع اليهودية كديانة سماوية، لكنه يحارب الصهيونية. وهذا موضوع من المهم صمه بالنسبة للرأي العام العالمي.

**نزوى:** تحدثت أيضاً عن حادث اغتيال عبدالناصر وصراعها مع الإخوان المسلمين؟ **القوادرى:** أجل، للموضوع الثاني الذي يصمم الفيلم هو محاولة اغتيال عبدالناصر في ساحة المشية في ١٩٥٤. هناك عدة أقاويل تقول إن الحادثة كانت تشيلية مدبرة، لكن الفيلم يؤكد أن جماعة كانوا يريدون السلطة وأرادوا اغتيال عبدالناصر، وإن الحادثة لم تكن مدبرة وإنما تمت فعلاً. وهو أمر مهم جداً أن الحادثة سالم في سطوع نجم عبدالناصر وتثبيت زعامته في مصر.

**نزوى:** للموضوع الأول موضوع يتعلق ببراء العام العالمي والغاني بالبري العام المصري لكن للموضوع الثالث علي ما اعتقد أكثر للنشوات وعور في الفيلم، ألا وهو



موقف عبدالناصر من السلام مع إسرائيل وموافقة على مباداة روجرز. **القوادرى:** دعيني قبل الخوض في الموضوع أخرج مجدداً على قضية المشير عامر، لأنني اعتبرها من القضايا الأساسية التي صممها الفيلم أيضاً كونها لاتزال تثير جدلاً في العام الأخير. طلب شقيق المشير الغريب حسن عامر إعادة فتح ملف القضية لكنه سرعان ما أغلق. الفيلم يؤكد أن المشير اتهم ولم يقتل على خلفية أنه لا يمكن من الممكن لعبدالناصر أن يقتل صديق عمره مهما كانت الخلافات بينهما والمشير الذي كان قائداً للقوات المسلحة قرر الانتحار بسبب هزيمة ١٩٦٧.

القضية الأخيرة هي القضية الفلسطينية وهي محور الفيلم، وعلمية السلام للقضية الفلسطينية كانت قضية عبدالناصر، والقضية مشهد مهم لعبدالناصر مع عبداللطيف البغدادي، عضو مجلس قيادة الثورة، يشرح له أنه قبل مشروع روجرز (شباط / فبراير ١٩٧٠) كخطوة تكتيكية لبناء حائط المورسوخ الذي يريد بغضه القوات المصرية قناة السويس في ١٩٧٢. قبل عبدالناصر للمشروع جطة يبرر وكانه يتدخل عن الفلسطينيين. لكن عبدالناصر كان يحتاج لوقف إطلاق النار لأن الاسرائيليين كانوا يدمرون كل ما كان يبنيه. الفيلم هنا يؤكد أن عبدالناصر كان دائماً



مع اقطة سلام عادل وشامل، ويبرز كيف وقض بعد ستة أشهر من نكسة ١٩٦٧ عرماً لبريطانيا لإعادة سيناء إليه، لأنه كان يعرف أن سيناء ستعود، لكن إعادة الأراضي العربية المحتلة أمر صعب، عبدالناصر كان أكثر رجل سلام لكنه أراد سلاماً عادوا وشاملاً وإعادة الأراضي العربية قبل الشرية.

**نزوى :** موقفه ان لم تكن تكتيكية، وهو بذلك وافق على قرار ٢٤٢ الذي قال عليه مشروع روجرز والذي يعني الاعتراف بإسرائيل وهو الذي فجر أحداث الأرن على خلفية سياسية وعلى خلفية الضغط على العرب؟

**القوادري :** الجانب العسكري كان مهما جداً بالنسبة لعبدالناصر، كان مكسباً ما منه وقتاً لا لخلق الثأر يتبع بناء حائط الصواريخ، وقرار ٢٤٢ الذي وافق عليه عبدالناصر يقول استنساب إسرائيل من الأراضي العربية المحتلة. عبدالناصر كان الوحيد الذي يمسك العصا من الوسط، وهو قال للفلسطينيين: أنا وافقت لكن أتمت رفضتم، وسنراه يقول لعرفات في الفيلم: أنا وافقت لاتي لتساجل لي ثلاثة شهور يا أبو عمار من أجل أن أبني حائط الصواريخ. والواقع أن ذلك ما كان مستحقاً لو لم يلم بذلك الإسرائيليون ضربوا بحجر البقر ونجح حمادي شبريا في القمع المصري. ومع كاسرو يدركون هدف عبدالناصر، والفيلم يؤكد ذلك على لسان موشيه دايان



عندما يقول إنهم لم يتركوا فرصة لا لتحقيق أي مكاسب على القائد، لذلك فإن مبادرة روجرز لغيت معارضة كبيرة في إسرائيل. لكن إعادة عبدالناصر وصلاته جعلته في النهاية يحقق هدفه ويهدد لعبور ١٩٧٣.

**نزوى :** المعروف أن موقفه عبدالناصر على مشروع روجرز شكلت منعطفاً في موقفه بعد لامت الشرطوم في ١٩٦٧؟

**القوادري :** البعض يعتبر ذلك بداية لعملية السلام لكن المهم التأكيد أن عبدالناصر لم يستسلم إطلاقاً، هو صاحب مقولة «ما أخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة» وهو الرفض لأي استسلام، وبالطبع بسلام عادل وشامل، لأنه لم يكن يريد مزيداً من إراقة الدماء، ويجب ألا ننسى أن عبدالناصر كان بعد ١٩٦٧ قائداً فذاً تمكن من جمع شمل العرب، حتى أنه صمم قلاعاته من تلك فيصل نتيجة حرب الين (١٩٦٦)، واستدجزر اللامت الثلاث، وكان أساساً لاحتلال سلاح البترول في الحركة القاعدية.

**نزوى :** لرى أن تيرير أو تقسيم موقف عبدالناصر من السلام يحذل حيناً رئيسياً في الفيلم؟

**القوادري :** أفضل أن أقول أن القضية الفلسطينية تشكل خطاً رئيسياً من خطوط

الفيلم لأنها كانت قضية عبدالناصر كما قلت، إضافة إلى الوحدة العربية، وعدم الانحياز، وثورة ١٩٥٢، وإنهاء الاحتلال البريطاني، وإخراج الاستعمار من مصر والمنطقة العربية، مشروع روجرز يمثل حيناً مهماً لعلاقته بأحداث الأول الأسوء، التي غخل لتهافتها وإقرار الصلحة بين عرفات وللك حصين قبل وفاته بيوم واحد. الخط الثاني يركز على اتوجه عبدالناصر إلى إيجاد حلول عربية للقضايا العربية وليس حلولاً عليه، كما حصل في ١٩٦٦ عندما تصدى لمحاولة عبدالكريم قاسم احتلال الكويت وهي أزمة شبيهة لما حدث في ١٩٦٠.

**نزوى :** عدا حداث القضية وقضية لغير معاصر، لا يتطرق الفيلم إلى سياسات عبدالناصر الداخلية؟

**القوادري :** الفيلم لا يتطرق إلى الوضع الداخلي إلا في مواضع قليلة. الفيلم ليس سرية ذاتية، إنه فيلم يعرض لهذه الشخصية الجالية في وجهة نظر خاصة، وأنا اعتبره مليناً بحقول الأنعام لأنه يبحث خلف الكواليس، إن ذكرته شبيهة بفكرة فيلم جوي أف كي» أو أوف سترين.

**نزوى :** نقول أنه يمثل وجهة نظر خاصة لكنه لا يد استندت إلى مصادر معينة في وضع السيناريو؟

**القوادري :** السيناريو كتبه من السيناريست البريطاني أريك سائندز وهو يستند إلى شهادات المؤرخين الذين عاصروا عبدالناصر سواء من المؤيدين له أو للمعارضين مثل عبدالحلوف البغدادي، ومحمد حسنين هيكل وأنطوني تانج كتاب ناصره الذي فاجهه الإسرائيليون واليهود بأنه صديق العرب والفرنسي جان لا كاترو، وأمين هودي، وعبد الرحمن الرافعي، والفريق فوزي وعبدالله امام، ومصادر أخرى. **نزوى :** قلت في أن لولنتاج أصبح في مرحلته الأخيرة، فهل لنا بفكرة عن جهة تمويل الفيلم وكيف؟

**القوادري :** الفيلم من إنتاج حركة «البريق» لإنتاج، وهي شركة مصرية يملكها عادل الليهي ومحمود حميدة، أم كلثمة فيلانت ٥ ملايين جنيه (٤٠ مليون دولار) وهي ميزانية كبيرة قياساً بالأفلام المصرية. ويوجد ممثلين أجانب في الفيلم هو الذي رفع ميزانيته إضافة إلى تكليف البريطاني سيمون بارك بوضع الموسيقى التصويرية وإعداد المكياج والطبع في بريطانيا.

**نزوى :** علتك أنت تستعد للمشاركة بالفيلم في مهرجان كان؟

**القوادري :** أنا أكمل الانتهاء من اللونتا في اللود الجديد حتى أتمكن من إرسال نسخة من الفيلم إلى لجنة اختيار الأفلام في المهرجان قبل نهاية شباط/فبراير وأكمل أن يشارك الفيلم في هذا المهرجان. ولكنني قد أعد تعرضه لأول مرة في مصر في تموز/يوليل قبل عرضه في باقي الدول العربية والعالم.

**نزوى :** هل ستشارك بالفيلم ممثلاً من سوريا أم من مصر؟

**القوادري :** الفيلم سيحمل مصر، فهو مصري الإنتاج وأكانت أبعاده تنحطس الحدود الوطنية وحتى الإقليمية، إنه فيلم تتداخل فيه عناصر كثيرة، وأنا سميت لأن يكون شاملاً ومتعدد الأنظار رغم تمجوره حول عبدالناصر. فأنا حاولت أن أعيد وضع عبدالناصر إلى إطار موضوعي عربي وإقليمي وعالي.

**نزوى :** هناك تساؤلات كثيرة برزت حول اعتمادك في الفيلم على وجوه جديدة ألا تعتبر ذلك مجازفة؟

**القوادري :** صحيح أنني اعتمد على وجوه جديدة، لكن ذلك تم بعد وقت طويل من البحث وأنا لم أترد في تغيير أي ممثل عندما كنت أجد بدلاً لفعل. الكاتب والممثل المسرحي خالد الصاوي الذي يقوم بدور عبدالناصر، هو وجه سينمائي جديد، لكنني لا اعتبر اختياره مجازفة لا بل اعتبره اكتشافاً مخلصاً لأنه في رأيي أفضل من كان يمكن أن يلعب هذا الدور، وهذا ينطلق عن باقي الممثلين مثل هشام سليم في دور عبدالحميد وعاصم، وكل من في دور تحية زوجة عبدالناصر، وجميل راتب في دور

تفكر في هذا: في بعض هذه الأسر الخريجون لا يتجاوزوا المستوى المهني، وهم يجهلون أو لا يفهمون  
 المبادئ التي يتقنونها بوضوح؟

المهنيون في منظمات الأعمال الصلبة، الخرج حسن الامتثال لما حقق ذلك في فيلم  
 مخاطرنا، من هؤلاء الذين يقولون إننا المصنعين كانا نهدف أن نعمل فيما يخص  
 من المصانع وأربع جاري، وكان تجارياً وحق نجاحاً كبيراً، كرم ضياء الدين  
 بنفسي قال أن ذلك كان من أفضل ما فعلناه، لكننا لم نكن نأخذ في الحسبان أن  
 نؤسس لثقافة، فلم يحصل المصنعون على ما كنا نحتاجه لفهمه، وهذا يحدث مرة ثانية،  
 في بعض منظمات الأعمال الصلبة، في بعض الشركات، حيث جئنا إلى هذا المجال، لأنه يوجد إلى  
 جانبهم ومقاسم، فلم يجدوا غير المصنعين، فيمكنهم أن يكونوا من ٨٠ إلى ٩٠ في المئة من جمهور  
 الجمهور، وأما نسبة إلى نسبة المصنعين، فيمكنهم أن يكونوا من ٨٠ إلى ٩٠ في المئة من جمهور

**نبذة عن أنور القوالري:** ١٩٤٢، دراسته الثانوية في مدرسة سوق العرب، بيروت / لبنان  
١٩٦٠، ساهم في إنشاء مركز دراسات في اللاويان / الجمهورية اللبنانية للعلوم السياسية  
١٩٦٨، تخرج من جامعة طرابلس / ليبيا  
١٩٧٨، عمل قائداً لبلدية في مدينة بجاية، ثم في كينغستون السيامية  
خرج القوالري بعد عامين من عمله في طرابلس واستقر في (أبج) مع الإلراج عام ١٩٨٠، وفتح مركز  
للتحريات (الانتظار) عام ١٩٨١ حيث عُيِّنَ في الحرب الأهلية، ١٩٨٢، وكونايد في الحاضرين من  
موسع على المشهد، حدث أن في ١٩٨٥، وبأبواب مفتحة، عام ١٩٨٧، وأولت في تأليف (طراح  
والفكر) في عام ١٩٩٠، وهو عضو في الجمعية اللبنانية، ومعلقاً أسبوعياً في الجرائد اللبنانية  
والتي تراجعت إلى البرازيل، في مجلة المصور،

# الليل

## مقاربة من الداخل

محمد أمين الحسن\*

- إن الشيء الجميل متعة للعين في مختلف الظروف.  
يقول الكساندرا ستروك صاحب تعبير الفيلم - الفيلم - القلم ، سوف يحزن الفيلم نفسه بالتدريج من طغيان الحكاية المباشرة  
التي تصيب لها قصة ( في صناعة اللغة المكتوبة ، ولتأمل )

لماذا السيتما؟

- فطرنا جميعا على الاستجابة للعمل الفني لكن يعوزنا أحيانا أن نتدرب على الكيفية<sup>(1)</sup>  
عادة تحيط بالفيلم حياة ثقافية يجوانبها المتعددة لتعميق الاستقبال إنكاه للوعي بالسينما كونها تقليدا للمنية ولاعلاقتها  
تأثيراتها القصوى.

- كلما ازدادنا وعيا ازدادنا اكتمالا

فليس وظيفة السيتما أن تزودنا بمعرفة عن العالم الذي نعيش فيه فحسبه وإنما خلق الفيلم التي نحيا بها أيضا. حيث  
يتحول المشتهي إلى فسحة زمنية نعيشها أثناء التلقي تعويضا عما نفتقد من أجل إغناء للداخل. إذ ثمة لقاء حميم ما بين المتفوق  
والفيلم حتى لو كانت القاعة مظلمة!

إننا في متابعة الأعلام كذا المعايير الفنية نقوم إضافة للمتعة واتساع الأفق بتدريج للذاكرة البصرية على مستوى رفيع من

\* كاتب من سوريا

عدد الفيلم من أبريل ١٩٩٤ ، ٢٠٠٠



فرغم ظهور القمر مكتملا في السماء مع إشارة البداية لكن الليل شوهد أعم حيث فرض سلطته حتى على القمر الذي بدأ نقطة تائهة في بحر من الظلمة.

من هزيمة الى هزيمة نسبة المناظر الليلية تطغى من النهارية مما يعطى في اندغام مع العنوان ليعطي انطباعا واقعيًا عن سوربة تلك الفترة لفتى المناظر النهارية توهي بليل الوطن الجاشم على صدره. انتبهوا الى منظر السلاجة وهي ترضع ابنها على الرصيف. بالرغم من الهرج والمرج حولها دون أن تكثرت بالانقلاب أو بيانه الأول. فمأذا ينعينها من ذلك إذا كان ما يحصل لا علاقة له بفلسطين؟

ولعل محمد ملص يجعل لليل عيوننا كي نرى من خلالها التاريخ ومنعكساته على واقعنا الراهن وبالتالى مستقبلنا. إنه يشير لنا بطرف خفي الى مسببات النكبة والهزائم التي لحقت بنا. فهذه القدرة - الاكتاء على السماء حد الاستسلام الكامل - موعة في العمق يدها من الاسم «على الله» للمسمى به الابن أيضا. ثم التواكل المطلق على الظروف وإن ينصرمكم... قدما الى الخروج للقتال عام ستة وثلاثين بحماس ثوري ساذج وهنا يتوكل المخرج بسفرته المبطنة فيها هو أحد الثوار كأنه ذاهب في زهرة يحمل ابنه على كتفيه ليكره الصغير سؤاله كل حين: «يا بني طولين لنصل لفلسطين».

ملص «الفرقة» حسب التعبير الدارج: كل واحد يشيل بارودته ويمشي. ثم زواج البطل من ابنة العشي صدفه أو لنقل قسمة ونصيبا كما يسمونه. بعد ذلك الانضمام الى جيش الانتفاضة ١٩٤٨ دون تخطيط مسبق والسؤال الجارح هنا وقد اعتمدنا في حياتنا المعاشة على الشعارات النارية والحماسة الغفوية دون عمل منضبط:

— مازلنا قوضويين بعد... فمتى ينتهي ليلنا يا ترى؟

التذوق وصولا الى ثقافة سمعية - بصرية انضج سيما والقراءة السينمائية في بلدنا بدائية. هذا إذا احسنت التعبير ولم أقل كلمة أبشع.<sup>(٢)</sup>

فالفن دلالات ذات صلة بالمعاش. إنه من الناحية الوجدانية - أكثر تعبيرا عن الحقيقة من الواقع - لكن يبقى أن تسعى الى فك رموز هذه الوجهة الفلسفية / الفنية الفيلمية غير الاعتيادية لـ «ليل» محمد ملص مما يتطلب دراسة وبحثا دائبين وصولا الى إضاءة بعض الجوانب الدلالية للفيلم إذ لا مناص من التأويل.

— إن الفن لا يمنحك ذاته إلا بالجهد والمثابرة. ولا يمكنك القبض عليه - بعض الأحيان - أبدا. من هنا مشروعية حضور العرض لأكثر من مرة.

ولأن عمل المستمتع مرتبط بعمل الفنان وليس العكس، فلا يحق لنا مطالبة المخرج بالسهولة أو التبسيط مما يعنى تقييد حريته الإبداعية خاصة والفن في عصرنا يسير نحو تقنيات أعقد وأمداء قصوى من التجريب، فإلى متى نظل نعتقد أن على الفيلم إعطاء نفسه من المرة الأولى؟

يرى أندريه بازان في كتابه ما هي السينما؟ أننا لو عرفنا كيف يقول الفيلم ما يريده لاستطعنا أن نفهم رسالته.

**الليل في «الليل»:**

ليلا يجري الاحتمال بتولي الديكتاتور مقاليد السلطة تحت وابل الشهب الثورية، الاستعراض العسكري ومظاهر اليهجرة فالفرقعات في جنح الظلام نشاهد أطلال مدينة القنيطرة: «في البعد كان السكون. وكان الليل قد سعى. وكان القمر».<sup>(٣)</sup> ثم ليلا يأتي أطلال الد - ٣٦ للانقلاب بثورة القسم. وفي الليل بينما ابن العشي الأكبر «أبو حامد» نيام في مستودع أبيه تجري حوادث دخول قوات فرنسا الحرة الى سورية عام واحد وأربعين في الوقت ذاته - لاحظوا التزامن في دلالة وعبرة أبي حامد:

— يا سلام هلّق قسري المنام -

تتم سرقة الليرات الذهبية ويهرب السارق ليتهم الأبرياء. كان المطلوب هو الاتهام فحسب حتى يظل الجميع موضع الشبهة أبدا. ربما كي يسهل قبضهم ساعة يشاء القدر الى مغفر «الجندي» كما قاد العشي عائته بصغيرها وكبيرها ثم صهره «على الله» بعد ذلك:

— «أنا بفريجيك. أي ما بكون العشي إذا ما خليتك تختخت بالحبوس».<sup>(٤)</sup>

ليل يتجاوز معناه الى دلالة أعمق تحيط بحياتنا الى حد جعل أحد النقاد يصف الفيلم بالكابوس - الحلم أو الواقع الكابوس.<sup>(٥)</sup>

يتمتع «الليل» بمسحة تسجيلية في عنايته بالتفاصيل – المطبخ مثلاً – ويمكننا من هذه الناحية البحث في حميمية العلاقة مع المكان المطروح لجعله ذاكرة حقيقية للكان.

بجلال تقف الصورة الشاعرية والكلمة الإحياء – الرموز والمعنى المتداخل ما بين المشاهد فقد نفهم مشهداً بعد ذاته مع صعوبة بعض المشاهد التي يمتزج فيها الواقع بالحلم أو الواقع بالواقع المشتبه، لكن كي نفهم ليل محمد ملص نحتاج كما تؤكد هيلين قيصر في «أمريكا وروبرت ألتمان» أن نكون مشاهدين مشاركين لا نكتفي بفعل المشاهدة إنما نرتقي معه وبه إلى وعي أعرق بما نشاهد ونسمع إلى تتدق أرفع جمالية مبهرة قد تلعب أحياناً دور المشوش على الفكرة السينمائية إذ أن جمالية المناظر بسبب من ظلامية الواقع – وفي سلاح ذو حدين – أساءت إلى الانطباع لدى المشاهد فصفعة الجندي صاحب القبعة الحمراء للطفل الصغير «عل الله» لم توح بالقسوة بل راح الطفل يضحك من حركات الجندي الاستعراضية. حتى لحظة العشي لا ينته وصال يوم زفافها ما أدخل في روحنا الأحساس بالتكلم على الوضع وربما ارتسم شبح ابتسامة على وجهها من «كركرة العشي». فهل يريد المخرج بنا هذا الضحك المبكي أو المبكي المفضع؟ لعل قصدي إلى ذلك من خلال فيلمه بالاجمال أن نضحك ونحن منهزمون لنكتشف لنا شمس الحقيقة خيانتنا لنكبكي بحرقه؟

هاهو الابن يسأل أباه: إن أحضر البرتقال لأمه من يافأ؟ فيضحك «عل الله» – وفي البلية ما يضحك – إدراكاً بحسه العفوي ونقاؤه أبعاد المهزلة وحجمها.

إضافة:

في ذاكرة الوطن عن تفاصيل المكان والزمان كأنما يريد بعث الروح بأكوام الحجارة بعدما خلف العدو الصهيوني المدينة مدمرة تماماً بعيد ملص بناء القنيطرة في إعلان صوت – مرلي عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب <sup>(٦)</sup>.

لقد هجر «عل الله» بلدته ذات يوم من عام ٣٦ ميمما صوب الوطن السليب لينضم مع مجموعة المجاهدين إلى ثورة القسم. فاستوقفته النوافير الكثيرة كما في حماة مدينته التي جاء منها. لكنه رجع منكسراً، إذ نراه حافياً في وضع مزر يستشقى عقب المدينة أنستقر به الحال متزوجاً ابنة العشي. جرب العودة ثانية إلى فلسطين مع جيش الانقاذ كي يحضر لزوجه وصال البرتقال من يافأ. بيد أنه يهزم ف يرجع محملاً بروح ذلك المجاهد العتيد ومعها بالملص كأنما قاداته التجربة التضالية – وهو أمي بسيط – إلى النضج والحدس الصائب، رغم اعتقاد البعض بأن المخرج أسقط

وعيه على بطله الذي يتلقى – بعد ذلك – الأمانة تلو الأمانة وهو المنقل بالكرامة فيقضي كمداً في جامع الشرطي ليعيش الابن «عل الله» موت أبيه المشتبه وارثاً عنه الأحلام والذل.

«كانت»، كلما رويت لها قصتي هذه من موت أبي، تنظر إلي بغربة وحيرة. فكتفتم الكلام وتخفص ناظرها، ثم تترك قناعات الذاكرة والخيال.

كنت أحس شوكة السؤال في حلقى. تقول لي لقد مضى أربعون عاماً يا ابني. وأقول لها بابتسامة مأكرة: عشرون عاماً يا أمي

ها هو الأب، عابراً نهر اليرموك وعلى البعد فلسطين، يصل ابنه الصغير ليلقنه قسم الجهاد:

«ربي أعني على أن أقامو وهني وأغالب عظيم همي. وساعدني على أن أرى دربي».

يرى جريسون في كتابه السينما التسجيلية «أن أول مهمة للناقد أن يكون بمثابة جواز للإرشاد إلى عالم الخلق الفني، يسجل مظاهر الانهزام أو القصور التي تبرز في هذه الأعمال وينبه الناس إليها لأن ذلك ينمي قدرتهم على الاختيار».

ولأن السينما عند ملص لغة أحلام، لها رموزها يتخذ فيها كل عنصر وظيفته، كل حركة دلالاتها، وكل إيقاع معناه. سينما لا علاقة لها بسائد يقوم على السرد المباشر بتسلسل بعيدة عن الانعطاف الدرامية المعتادة كي يذكروا بمدارس الفن الحديث. كونها شكلاً من أشكال الاحتفاء بالحياة إنكاه لها. وهي بحث عن الصورة أيا كانت فردوساً أو جحيماً مطلقاً لتتلاصق أثناء العرض مع الروح انفصاحاً عنها أو تعويضاً عن المشتبه:

«هبطنا إلى الأرض. وهبط ضوء النهار القاسي. كانت الرؤيا تتوهج في روحنا. وكنت أتحق لرؤية أبي كي أقول له: – رأيت فلسطين».

المستقبل للقنيطرة:

«إنها معبر نحو فلسطين». «كما هي خاصرة سورية» لم تنسحب إسرائيل من مدينة القنيطرة إلا بعدما خلفتها انقاضاً وركام حجارة مكدسة. فالسؤال الذي يطرح نفسه: لماذا هذا الضعف وهذه الوضعية الهيجية؟

ينطلق الفيلم من مقولة المستقبل للقنيطرة – عاصمة الجولان كما تظم – ولعل التنوع السكاني، الوحدة ضمن الاختلاف، فتحة شهيد شرطي سقط في سبيل فلسطين وهناك بائع الأسطوانات اللبناني، هذه امرأة فرنسية

استقرت مع زوجها طيبب الانسان. هذا أرمتي وذاك صاحب جانوت تركي.

وفي إحالة إلى التاريخ بعيدا عن فن السينما نقرا:

«يضم الجولان سكانا سوريين ولكن من أصول عرقية مختلفة: عرب، تركمان شراكسة، أكرد وأرمن هذا عدا التعدد في العقائد الدينية»<sup>(٧)</sup>

إن فالحقولة مؤكدة مرتين: الأولى في تاريخ المدينة الذي حمل سمات التنوع والتسامح ما بين الطوائف والجنسيات المتعددة والمرة الثانية في هذه النبوءة المستشرية من الغد:

— إنه التعدد مصدر إغناء وأثره فالمستقبل فعلا لهذا الوحي المتحضر الذي يؤمن بالوطنية لجميع أبناء هذا البلد على اختلاف جنسياتهم أو طوائفهم وانتماءاتهم الفكرية.

«فهذه البقعة من أرض سورية بوقعة ذابت فيها المجموعات العرقية حيث لا تلمس أثرا لأي تنافس عرقي، وإن اندماج السكان في المحيط الذي يعيشون فيه جعل من الصعوبة على الغريب أن يميز بسهولة الفروق بين مجموعات السكان»<sup>(٨)</sup>.

وهو ما شكل شوكة في حلق إسرائيل جعلها تقدم على عملها البربري قبيل انسحابها من المدينة الشهيدة.

أما من وجهة نظر العشي فالمستقبل لها أيضا إذ سيأتي جنود وراء جنود وتبقى أعماله مزدهرة على الدوام. لكن السؤال هنا: أن ماذا لم يفادر «على الله المدينة رغم الظلم الواقع عليه أم لعله اقتنع هو الآخر بأن المستقبل للقيطرة فعلا؟ وهذه قناعة ثورية حيث سيظل تاريخ النضال متواصلًا والكفاح مستمرا إلى الأبد ما عاش الإنسان فما أقرب القيطرة من فلسطين.

### للموت من الصمت:

«عوض طول حياتنا يا هربانيين من ظلم. على الله (كملا): يا أما رايحين نواجه ظلم ويتابع مجاهد آخر: المهم ما يبقى ظلم».

يبدا الفيلم بالأدهاء التالي: «والى الذين ضجوا بصمت وقضوا بصمت»... إنه مكرس للذين قاتلوا من أجل فلسطين... ومانتا من الصمت.

ليفرض الصمت حضوره الجليل منذ اللحظات الأولى للمشاهدة فالموسيقى التصويرية توجد معالجة موسيقية فحسب... هي ارتعاش الطبيعة أو صدى النفوس المتعنة من ضفافة الأحمال وعيب الأحلام المجهضة، فالأم الكبيرة تموت قهرا أمام المخفر بعد رحلة الاذلال وهي توصي ابنتها وصال:

— «خبري جوزك حاجتو شنشطة وثورات خارج هالبلاد».

والحلاق عوض يحاول احراق نفسه بعدما انسحبت الجيوش العربية من فلسطين وعاد خائبا إلى بيته تنقله مرارة الهزيمة:

— «طاب الموت بعدك يا فلسطين».

بينما يموت البطل على الله كمدا نتيجة الهزائم المتوالية وخسارة الكرامة — كته الأعل ليهبط الحمام من أعلى جامع الشرطي في إيماة للانطلاق بعد الأسر. كان الغياب حضور. فالموت حياة مرتجاة تاركا لابنه ساعة الجيب كي تذكره دائما بالي بالي الأعلى في الحياة — الأرخص عندنا — إلا وهو «الوقت»:

«كنت أحس بالثقة والقوة. فذفعت باب المسجد وطار الحمام».

ومن هنا بدا الإيحاء بطيئا لأنها سريرة الزمن عندنا بعيدا عن تحويل الهزيمة إلى انتصار كما اعتدنا ما أجمله على الله الياغف وهو يطل — في لقطة أخاذة — متأملا من نافذة الحاضر إلى عمق تاريخه الماهي وتاريخ الوطن بالمقابل في تساؤل حزين:

— ترى من كان هذا تاريخه كيف يكون مصيره غدا؟

بحثا في الذاكرة الشفصية ذاكرة الوطن ثمة هنن لحياة أمنة تسودها سيادة القانون إذ ليس بالامكان تحرير فلسطين عن طريق ضغط حرية الفرد وتقيد وعيه مما يعني تحلل الكرامة وتبدد الأحلام النبيلة.

ثمة تفاصيل ضرورية. تأملوا النوافذ المحطمة في كل مكان من البيت إلى التكنة العسكرية فالمسجد في إحالة لنافذة الوطن. وتقاصيل أخرى في الفيلم ذلك لأن ذاكرة المواطن مزجحة حد التخمعة. فكيف إذا عملت أكثر من ذاكرة في آن معا. ذاكرة الأم المعاشة، ذاكرة الابن المشتهاة، وذاكرة المدينة المحكية. وكيف إذا كان التاريخ أوسع من السياق التاريخي المعتاد؟

«وهين اهدد الصمت ولم يرجع أبي علا صوت صراصر الليل وعواء الكلاب».

### المرأة في الليل:

كانها ضميرنا المتحضر أبدا فقهه أم وصال تسال زوجها وقد دعاها كي تستعد للفرح:

«خير إنشأ الله يا رجال. خلصت الحرب» طلّعوا الافرنسيين؟

ويجيئها العشي مستهزئا : «ولي عليكى شو غشيمة.  
لقيت لكبرة عريس وبدنا نكتب الكتاب».

وها هي ترفض دخول المخفر بما يعنيه من اذلال  
لكرامتها بل عندما يطفح بها الكيل تقرر الاستقالة من  
الحياة نهائيا على أن تدخل المهانة بقدميها:

«كانت أمي متيصة في أرضها، وصتني بأخواتي،  
وحلفت بيمين بالعظيم ما بتدوس أرض المخفر لو بدنا  
تموت، سبحان الله . كانت هي أول وآخر مرة بتقول فيها  
لا».

هي ذي وصال في نبوءتها العجزة حول مصر. زوجها  
أن يعيش في الجامع لحاولته كشف الحقيقة تعبر عن هذا  
المعنى أيضا. فهذه الأم بدورها القائد حتى في لواعيها  
تحدث ال «عل الله الاب عن حلمها ذاك رغم انصرافه عنها  
في سبيل الوصول الى دار تمنحه الامان أولا. لكن «عل الله  
ظلمها الغض سمع الحكاية ووعاها جيدا ليصوغها فيما  
بعد... وقد شب عن الطوق رؤيا مشتهة لموت أبيه ، علما  
بأنه شاهد والده يسقط في جامع الشركسي بلا حراك. لقد  
عاد ليلتها وقد أصبح وهو ابن سبع - رجل البيت كما يقال  
فجأة . عاد الى أمه مصعلا بعينه المسؤولية طالبا منها أن  
توقظه باكرا لأن لديه عملا ينجزه . بيد أنها حين تساله -  
ولقلبها متوجس - بجان:

«وشو هالشفل؟»

يجيب بثقة : «هاداس».

ترخي وصال - في شهادة مطلنة - المندبل الأسود على  
وجهها مرتين أمام مهولة الاحتفال بتولي العسكر لمقالاته  
الحكم مع «المارش» العسكري وإطلاق الشهب النارية  
والفرقعات الأولى مع بده القليل والثانية حين انتهائه ولطها  
تغض الطرف عن البشاعة المرتكبة بحق الوطن في جريمة  
الانقلاب ضد الحياة المدنية. وفي المرة الثانية يسدل «عل  
الله» على وجهها أمام سينما الدنيا في إعلان موجز من جديد  
كان رائحة الجريمة فواحة بعد.

وها هي زوجة عوض التي نراها طوال الوقت متلغفة  
بالأسود لا تشاهد إلا كليها . أما الآن فقد انتصبت الدشمة  
الاسرائيلية عاليا فوق التل المطل على مدينة القنيطرة  
باستحكام تكشف عن مؤخرتها للتضخ بعريها. عرينا  
جميعا . إذ يصرخ عوض : لقد اقتضينا.

أجل يا أصدقائه وأن لنا أن نشاهد عرينا الأكبر  
بوضوح . فالأرض هي العرض كما يقول المثل عندنا.

## الخروج من «الفوتوغراف»:

في لقاء الذات مع ذاتها صراعا ضد النسيان أو حنينا الى  
ما مضى عبر توافيق التذائيات فالرؤى والاحلام ماضية أو

مستقبلية ثم استهالها كالسيف من الغمد لتتجسس الذات  
السائلة ذاتها من خلال الوجود الراهن لتلتقي وصال  
الزوجة مع وصال الصبية - في لحظة مذهشة - وجهها لوجه  
في تصالح صامت وتأمل معزز باللمحة التي تعدل الحياة  
كلها لأنها تحتزن الحياة:

«استلقت على الأرض وغفت لحظتها ملتصقة ببلاط  
نظيف ومهشم اندلحت الابتسامة العذبة عنها . ثم نهضت  
ليتأهني طفيف ملايسها الخافت وملمس قدميها الجبيلتين  
على البلاط الأبيض البارء»

هاهما الشخصيتان الماضيتان مستقدمتان من الطفولة  
والحاضرة الآن تتجالسان لتلتامسا بعد برهة في فسحة ما  
فوق الحلم:

- ترى هل التقي أحد منا عمره ذات يوم أو استمضره  
ليستدرك طفولته قبل الفوات الممتني؟

كذلك هو الحال مع شخصية الرئيس شكري القوتلي  
ينزل من سيارته أمام الكتلة العسكرية مقلقا سبات الطبون  
المنتفخة - على حدود الجبهة في القنيطرة ليتفقد الأحوال  
لكنه يبقى جالسا في سيارته ناظرا الى نفسه في ابتسامة  
ساخرة لتلتامس الشخصيتان معا حيث الحقيقة في  
الوجدان والآخرى في الواقع تأكيداً لشهادة الشخصية على  
ذاتها فحنن شهود - أيا كانت الظروف أو بغض الطرف  
عنها - على تصرفاتنا أمام محكمة الضمير.

## يقول المخرج:

- لقد استخرجته من نفسه ليلعب دوره ثم يعود بعد  
ذلك الى ذاته <sup>(١)</sup> وفي تجربة لها علاقة بالمثل وليس مزاحا  
تلاحظ الأدوار المركبة لعدد من الممثلين في الفيلم: رياض  
شمرور في دور العشي ومرافق زعيم الكتلة الوطنية أيضا.  
هذان الدوران متزامنان معا في ذات الوقت فهل يقبل هذا  
ككشف لشخصية هذا الانتهازي الذي يسرع مع مصالحة  
أيضا تكون فهو مع الفرنسيين يقدم لهم وجباته كذلك  
للمساجين وهو مع الكتلة الوطنية ملازم لعاصم بك ثم مع  
المخفر ودرك الجندرام.

كذلك رفيق سبيعي في دور صاحب حانوت تركي ثم  
ثائر مع المجاهدين ١٩٤٦ وبعد ذلك في دور الرئيس شكري  
القوتلي: قد ندرك المغزى في المثال الأول فالملك صاحب  
القدرة المالية ظل للسلطة السياسية دوما لكن المخرج يلعب  
مع مشاهديه لعبة البيضة والحجر بهذه الأدوار المركبة  
للممثل الواحد إنه يبرز مهاراته العالية هنا وقدرته على  
اسقاط مقولاته الفكرية بطريقة سينمائية لاسيما وقد بدأ  
طالب فلسفة في جامعة دمشق. بيد أن ذلك لم يمنح بليلة

عناصر الهجاة - حراس البداية - بلباسهم المعروف . وهنا يدخل الفيلم في تصاعد محموم لعدد الصور الملتقطة فوتوغرافيا ليوحى بكثرة المنعطفات الحادة في تاريخ سورية الحديث مع قتالي مرحلة الانقلابات العسكرية كأي به يعلن ضرورة الأرضة الموضوعة في سبيل المراجعة السهية لحوادث تلك المرحلة التي أوصلتنا الى ما نحن عليه الآن.

#### النصب:

أجل بالعنف وقوة السلاح طوع ذوالقرنين الدنيا من ادناها الى أقصاها تحت جبروته وسلطانه الممتد على مدى قرنين من الزمن. أمسك بقرني ذلك الثور الذي يحمل - اتعلن الخرافة - الكرة الأرضية عليهما ويقول المثل عندنا.

- اذا خانت المرأة زوجها ركبت له قرنين.

فها هو ممثل الانقلاب الأول حسني الزعيم يذيع الستار عنهما بعدما ركبهما على جبهة الوطن من خلفه ليل بهيم في حضور عسكري منجسج بالسلاح دون أي تواجد للشعب:

وكانت فريق المراسم تعترف وتذق الطبول. وفي الساحة الرئيسية كان نصب المدينة مجلا بلاغلة من التول الأزرق الشفاف . مضى الزعيم الى النصب ثم شد الحبل فانكثت الغلالة الزرقاء<sup>٥</sup>.

ولعل وصلا بعدما وقفت وحيدة على مقربة من المنصة حيث أزيح الستار عن القرنين - النصب رمز الغرسة العسكرية - تستشعر الفجوة القادمة منذ بدء الفيلم ان تصعب قصدا وجهها حتى لا ترى الخديعة المتلفعة بالابتهاج شهبا نارية وموسيقى استعراض عسكري مع المفردات كذلك نراها في النهاية مع وحيدها على الله ومازال دم الضحية - الوطن ماثلا في الصحن أمام أعيننا تشير بإسداها الغفلة من جديد على بشاعة الجريمة المرتكبة ودنائة الانقلاب الذي فتح الباب وأسماء للهزائم داخلية وخارجية.

#### ما بين أحلام المدينة والليل:

وإن كان يكفي ظهور القمر ليوحى بالتواصل مع فيلمه البكر إلا أن المخرج أراد ارتباطا مباشرا لكنه ظل معلقا إذ بينما جاءت عبارة «أبو النور»

- «دياب . تعا شوف القمر يا دياب . الله بذاتو مع الوحدة».

في سياقها الدرامي المطلوب أي مع انتهاء الفيلم بمظاه

ذهن المشاهد وصولا الى صعوبة التأويل لدلالات أبعد وإن يكن فئمة صعوبة للاحاطة بها دون توضيح مباشر.

#### التوثيق عبر الصورة:

«نستخدم تقنية التصوير الفوتوغرافي لاصطاء بعد أقرب الى التوثيق لكنه ليس توثيقا تسجيليا فالصورة الشمسية أقرب الى القصيدة».

ها هو عوض القادم ثائرا من حماة يطلب من الشاب على الله أن يصورهم للتاريخ: «أي يرحم بك صورناه إلا أن عرضا يقدم كاميرته لنا نحن المشاهدون كأننا المعنويون يحفظ صور هؤلاء المجاهدين في ذاكرتنا الجماعية الى الأبد. وقد استخدم ملص هذه التقنية مع صوت الكاميرا اليدوية لحظة أخذ اللقطة عدة مرات بقليله وفي منعطفات هامة للغاية:

- قدوم المجاهدين الى مدينة القنيطرة الذين هم أبطال فيلمه الأول أحلام المدينة وقد أتوا ليلا ومع قدومهم ينهمر المطر غزيرا من السماء.

- «ثوار الـ ٤٨ مع جيش الانقاذ الذين يحضرون نهارا كيف لا وهم أبطال نجوم النهار» ولكن ليصورهم الآن مصور معترف بألة تصوير كبيرة بينما يحمل أحدهم كاميرته الشخصية ليصورنا مطبسين شهودا على التاريخ في عصرنا الحاضر.

ولتلق الصور بعد ذلك في مواقف تستدعي حفظها في أرشيف الذاكرة الدماغية فلا ننساها أبدا:

الاهانة الأولى لعل الله الأب مقيدا بالسلاسل في طريقه الى السجن بتهمة ملققة من حمية العشي . وعندئذ تبدأ الطاحونة بالدوران وقد وقف الاين في مركزها . ثمة دلالة تعبيرية عميقة لهذه اللقطة فالأين من هذه اللحظة سيكون في مركز الأحداث وأي مركز . طاحونة هوائية تدور بلا توقف رغم التقاطها فوتوغرافيا. لاحظوا اللقطة: كل شيء ساكن في مكانه بلا أدنى حركة اللهم إلا هذه الناعورة حسب الفيلم التي هي طاحونة هوائية ليس إلا.

- الضابط كولي مع جماعة الخيالة الشركس الذين انضموا الى قوات فرنسا الحرة كي تصبح سورية حليفة للديجوليين ومجلفين قباهم.

- الرئيس القوتلي ينزل من السيارة السوداء مخلفا وراء ظهره حضوره البانسم فيها ولعلها حالة الحضور - الغياب.

- سيارة الشرطة العسكرية وقد جاءت لاذاعة البيان الأول للانقلابيين على الناس ثم بعد ذلك مع مجموعة من



ويهاجر الوحدة بين القطرين فيما الحال على ما هو عليه دون تعديل. جاء في «الليل» ملصقا بلا مغزى اللهم إلا وظيفة الربط ما بين الفيلمين على عادة المخرجين الكبار بانجاز أفلامهم وفق روابط كما سلسلة الأعمال.

فالبطل واحد قد يكون جده — وهو الذي لم نتعرف مهمته في «أحلام المدينة» شخيا كما أخبرنا «الليل» إذ يظهر رفيق سيبيعي — من أدنى دور الجد في الأول — يذبح خروفا ثم يسيلج جلده بعد ذلك.

في «الليل» ملغما «أحلام المدينة» ثمة هاجس بإضافة وهي مغاير كي يتسع الأفق لتبرير قراءة التاريخ مجددا. مصرع فرد وطن، مصرع وطن وفرد، يبرز — عبر نشدان حورية قادمة — الجانب القصعي في تعدد مستوياته من الأسرى مثللا بالآب — الجد المعني وأولاده الذكور الذين يأمرون وينهون طوال الوقت ثم الرسمي مثللا بالمخفر وعناصر الجندرما وصولا إلى القمص الخارجي مثللا بقوى الاستعمار المتعددة فالجد يلحق حفيده الأصغر باليتم الذي يشبه المعتقل حيث الأسوار والكلاب. وهذا الصغير يتحدث إلى أمه عن قمع المشرفين وهو «يترجع» بعمود البيت في حرية محجوزة هناك متاحة الآن في البيت بوجود أخيه الأكبر الذي استطاع الفرار بجلده:

«سألتني الاستاذ شو بك تصير بالمستقبل قلتنو شرطي، قلتي ليش؟ جاريشو: مشان أحبس جدي». (من سيناريو «أحلام المدينة»).

وما هو ينهر ابنته الأرملة طوال الوقت ليضربها — على مرأى من المئذنة الشاهقة — لأنها اشترت مدياعا ملغما ينهر العني ابنته وصالبا التي ستصبح الأم في فيلم «الليل» ويصفها عند كتب كتابها حليلة لعل الله:

«قسما بالله يلي بتد راسها من الباب لاقطع رقبتها قطع».

مع التحفظ على الأخطاء اللغوية الكثيرة في سرد الراوي — المخرج بصوته هناك انقصال من الذاكرة الفردية ذاكرة الطفولة عند ديب في الفيلم الأول إلى الذاكرة الجمعية المتداخلة مع بعضها حيث السيرة هنا تراكمية تراكب الأزمان والأصوات والوجوه. صوت يعيد إلى صوت وجه إلى وجه وزمن إلى زمن آخر يلتقي كل ذلك ليعطي زبنة الذاكرة من أوجه متعددة ذاكرة مدينة عاشت قبل الحرب إلى ذاكرة أم عاشتها وصال ثم ذاكرة مشهتة عند الآين على الله فالأب مات في كرامة مأمولة إذ سجنه الصهيانية في جامع الشركس لأنه يصيح بالناس منيها وسط هدير الطائرات المعادية.

— «لا تهربوا يا عرصات هي مؤامرة».

إنّ فالرواية الطفلية مبشوة في الفيلمين وإن كانت في أحلام المدينة أساس بينما في الليل أكثر تعقيدا.

ولربما كان الأجر أن يسبق الليل أحلام المدينة زمنيا.

والمخرج مغرم بالتأمل والتطوين — كما عين فنان تشكيلي — إلى حد الاكتظاظ بالتصويرات الدقيقة دون اندغامها بعض الأحيان بالسباق السينمائي إذ تصبح مجانية بلا دلالة أبعد من جمالياتها.

من نافذة القول إن أجواء الفيلم تبدو مركبة بدرجة عالية من الحرفية الفنية والجمال البصري تتكشف عنه شاعرية الصورة واللون كما عند المخرج الروسي أندريه تاركوفسكي الذي يحبه محمد ملص كثيرا.

أخيرا يقول لنا هذا هو تاريخكم فتاملوه:

— تلك مزامنكم فافتشوا ما يمكن خلفها من أسباب.

من وراء نكية ٤٨ قام أول انقلاب عسكري مما أدى إلى تغيير النظام المدني الذي كان سائدا.

— صدقكم سيحكم مصركم وإلا الهاوية.

ومن هنا سدواوية الرؤية الفنية في الفيلم.

يرينا «الليل» صورنا السابقة لنرى ما سيأتي به الغد في رؤية استشرافية من الماضي إلى الحاضر والمستقبل:

— لا نتقادوا بشعارات براقة فكلهم زعموا العمل من أجل تحرير فلسطين لكن الشهب النارية والكرنفالات لم تحرر شيئا منها ولربما وقفت العقلية الشعائرية وراء سقوط فلسطين ولعمري فالسائلة الآن تتعدى حدودها لأنها تظال الوطن كل الوطن من أقصاه إلى أقصاه ويبقى السؤال مشروعا:

— هل يفتتح محمد ملص نارا ذاكرته الطازجة للكرة الثالثة في فيلم يقارب الراهن كيلا تبقى أفلاما — وبالتالي مسلسلانا — وفقا على الماضي كما لو أننا نعيشه فحسب ولا نريد تجاوزا أبدا.

## الهوامش

- ١- د. حندي خريس في كتابه التذوق الفني.
- ٢- من حيث المخرج في ضوء العهد الفرنسي للدراسات العربية.
- ٣ و ٤ - من النص الأصلي - سيناريو الفيلم.
- ٥ - مجلة الحياة السنائية عدد ٤١
- ٦- إشارة إلى روايته وإعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل العرب
- ٧- كتاب الجولان دراسة في الجغرافيا الإقليمية - أدب سليمان باغ.
- ٨ - المصدر السابق ١٦.
- ٩ - من حيث المخرج في العهد الفرنسي للدراسات العربية

## في معرض الفنانين حسين عبيد وموسى عمر بالقاهرة

### بين شباب القاهرة وشباب عُمان

### الحداثة

عزالدين نجيب \*

تزامن معرض الفنانين العمانيين الشابين حسين عبيد وموسى عمر باتيليه القاهرة خلال شهر نوفمبر الماضي مع إقامة صالون الشباب التاسع للفنانين المصريين، وقد يكون من المفيد إجراء مقابلة أو مناظرة بين المعرضين، مع التحفظ بعدم موضوعية المقارنة نظرا للتفاوت الكمي، وحجم المشاركة والخبرة ونوعية الأعمال المعروضة، لكن ما يعنيني إجراء المناظرة بشأنه هو التوجهات الفكرية بين شباب قطرين عربيين، سعيا إلى الاقتراب من جمالية قومية للفنون التشكيلية في المستقبل القريب، تلك التي سيكون قمرانها هم هؤلاء الشباب، ونحن ننف اليوم امام برزخ القرن الحادي والعشرين.

والتحت والحفر) ويبدو منافيا للمتعارف عليه في مسار الأجيال ، وذلك بديلا من توظيف المهارة التقنية في بناء عضوي داخل الاطار الجمالي للمصنف الفني. أما مصب هذا كله فهو الوعاء الشكلاني المغرب، النافر من أي ارتباط اجتماعي أو فكري أو حضاري، وأما لدى التعبير الذي يبتغي الوصول إليه فهو تحقيق الاستهجان المتبادل بين الفنان والمُشاهد ، وتاليه المادة والتكنولوجيا، وفي نفس الوقت إعلان سقوط الحضارة.

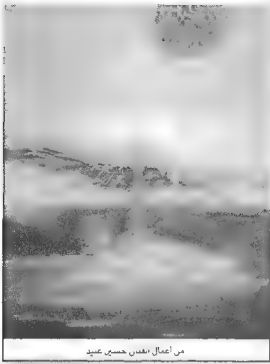
ولا شك أن هناك كثيرا من الأعمال الفنية في الصالون - الذي ضم أكثر من خمسمائة عمل - لم تنزلق إلى التصنيفات السابقة وحقت قدرا لا بأس به من التوازن بين الحداثة وبين الأسس الراسخة للقيم الجمالية والروح القومية، لكنها من الفئة بحيث تعد استثناءات لا تنفي غلبة الاتجاهات الأخرى.

فماذا عن معرض الفنانين الشابين حسين عبيد وموسى عمر؟

إننا امام تجربة يمكن وضعها - في المردود الآخر - في إطار «الحداثة القومية»، تستفيد من معطيات التجارب الإبداعية المعاصرة في لغة التصوير، نائية بقدر الامكان عن التسجيل والمحاكاة للطبيعية، ومقتربة - في المقابل - من بنائية شكلية مستقلة عن الواقع، ذات نسج بصري مركب من مستويات

يقف الفنانون المصريون مهوورين بتجارب الابداع الغربية من إضرافات الحداثة وما بعد الحداثة في نهاية القرن، مقيدون بآلياتها في رفض القيم الجمالية المستقرة في فنون القرنين الأخيرين، من المنظور البصري للطبيعة والانسان، إلى المنظور التفاضلي للمنتج الثقافي والجمالي، إلى المنظور القيمي والمجازي للهوية الوطنية بتجلياته العديدة من الرمز والدلالة والإيحاء ، ومقتنين أشارها في كسر حالة التوحد الأرسطية بين المبدع والمتلقي، واستبدالها بمصالاة التصادم والاستقزاز الموقظة للتصدي لدى الطرفين، واعتبار الشيئية بديلا عن الانسان، والكونية بديلا عن القومية، والتفكيكية بديلا عن الكلية، والخامة العفوية للخلل المفصولة عن سياقها الحيثي بديلا عن الخامة المهيبة بخبرة الانسان والمصقولة بالتطور الحضاري، واعتماد التركيبات المعقولة المشككة بفجاجة من مخلفات المواد النافهة - والحقرة أحيانا - مثل التبن والقش والأسلاك وقد تتجاوز هذا كله إلى بقايا الجثث الأممية بديلا عن لوحة الحائط وتمثال القاعسة، وفي أحسن الأحوال: توظيف المهارات التقنية العالية لدى بعض الشباب في التلاعب بالخامة والشكل في غير مكانهما، بحيث يبتعد العمل عن تصنيفه النوعي (كالتصوير

\* فنان وكاتب من مصر



من أعمال الفنان حسين عبيد



من أعمال الفنان موسى عمر

متوارة أقرب إلى التطوين على ثوب عروس تتعاسم مع فتحات النوافذ والأبواب والشرفات في إيقاع تطريحي موقع على طول بدوية، وإن نشعر بأننا نعرف هذه اللدائن وأن اختلفت التفاصيل، فإننا سرعان ما نندمج في إيقاعها السحري متوافقين مع أنفسنا.

إن هذا التباين بين رؤى الفنانين المصريين الشبان وأخوانهم العمانيين - على قصر عمر التجربة التشكيلية عندهم، بل على قصر حركة الفن التشكيلي الحديث بعمان - يدل على أن البوصلة الفكرية في مصر تنحرف بشدة نحو ثقافة الغرب المازومة، وتدفع الشباب إلى بحر متلاطم لا يتقنون على مواجهته... وهكذا تضييع مواهب يانعة تحت إلحاح وترويج أنساق فكرية وجمالية صارت باثرة في منابعها بدول الغرب بينما نجد البوصلة الفكرية لدى فناني عمان تنحرف الوجهة الصحيحة نحو المنابع الأصلية للوجود والروح والهوية العربية، والالتزام بكلمة يحرص الفنان على أن تثبت في خلايا عمله الفني.

ولا أظن أن المستقبل قادر على أن يحتل المزيد من العيث بإبداعات الفنانين الشباب في مصر على أيد تلهو بمقدراتهم إشباعاً لطماع ذاتية في ركوب موجة الغرب بنظامها العالمي فاقد الجنسية، وليأت بعدهم الطوفان!.. بل لا يدرك أن قريب اليوم الذي يعيد الفنان المصري الشباب اكتشاف ذاته واستخراج أولياته الأصلية لا الزائفة.

كما أظن أن المستقبل يعدنا بعباء إبداعية وغير من أشقائنا العمانيين، نحو مزيد من الانتماء والأصالة القومية، متواكبين مع أشقائهم في الأقطار العربية الأخرى، لصنع وجه جديد للفن العربي في القرن القادم.

فقد، ليس من بينها - إلا فيما ندر - للنظور الهندسي ثلاثي الأبعاد، أو التجسيم الأسطواني أو الوصفية المجانية للمعشخصات الانسانية أو الطبيعية، لكنه تسج يكون حيناً من معطيات الخام بتقنياتها غير الشائعة، وتوظيفها توظيفاً تعبيرياً في نسق جمالي، يضع المشاهد على شفير حالة شعرية متوهجة لكنها مخافتة، تستحث للمشاركة الإبداعية واستقطار القيمة والمعنى الدلالي من النص التشكيلي. ويتكون هذا التسج حيناً آخر من معطيات الموروث الثقافي والبنيوي والعماري بتجلياته الميثولوجية والإيمانية، وفي كلا الحالتين فإن ذلك التسج لا يبيح عن الناشز والمتصادم والمغرب مع الآخر، بل من المشترك والمؤلف معه والكاشف عن عالمه، بما يعمل على بناء جسر للتواصل بين البعيد والمتلقي، وما يسهم في تأسيس لغة بصرية جديدة تستمد مفرداتها من بيئة بلدها وحافظته الثقافية، وما يحفظ لفن هذا البلد - في النهاية - تفرده وفرادته، أمام اجتياح ثقافة العولمة.

لقد نجح حسين عبيد في استغلال السطح الملصق القشرة «الفلوريك» بالرسم عليه وتجريعه وكشطه واللعب بعلامته الغفوية، كي توثي تسجيلاً مرتعشاً هامساً حيناً صاخباً حيناً آخر، يستحضر من الخزانة النفسية للفنان ومن الذاكرة المصرية للمشاهد في الآن نفسه تداعيات معنوية مرادفة للطبيعة في البيئة البحرية أو الصحراوية ويوميء من حين لآخر بوجود الإنسان محاصراً أو مواجهاً.

أما عمر موسى فاستطاع توظيف الوانه ذات البريق والعجائن السمكية في خلق تصاريس وجوار بصري بين خطوط ومساحات متباينة النضاعة والبروز، لدائن عربية تقع في المنطقة بين الواقع والحلم، جوار يستدعي بقوة الخيال مشاهد من عالم ألف ليلة وليلة، موشاة بزخارف محلية

### غاية خوجة \*

لا يحدث تنقوص قرب الخطوط لتنظم داخل صوتياتها على شكل نبرة إشارته تخزن طاقاتها ثم تفلتها في مكان ما من اللوحة. غالباً ما يكون هذا المكان هو الايقاع الفراغي المشعون بموقف الفنان من ذاته ومن العالم.

أما ما تحمله هذه الايقاعات فهو الجسد الظلالي المسقط من طاقة البديع على أشيائه ومرونتها الطافية من اللوحة غير المظرة تجاه مجالها الأوسع للتفاعل مع حواس القارئ ومع حواس الفضاء وبينما حركة الإسقاط تلك تكمل دوراتها حول الظل، تنهال الحظة لتسقط من اللوحة على شكل توتر هاديء هو مركز الابتعاد إلى العمل واختراعات التلاقي بين الخفوت البديهي والصعود المتكش في الطاقة الفراغية والذي لا يتكشف إلا بعد مسافة حلمية تشد أبعاد اللاوعي إلى ديناميتها تاركة حين الأبعاد للسحوبة مملوءة بطاقة تزيح اللون الظاهر لتلحم حمله خفاء

كيف تقرأ اللوحة حواسنا لحظة نكاشف دلالتها اللونية، لغتها، نهضها، وحلمها المنقول بين زمنها والرسام وزمنها والرسوم؟

هشيف مرحوم فنان تشكيلي يتمتع بتجربة تحاورية مع اللون والكتلة والفراغ والضوء والظل محاولاً بذلك أن يفتت رغائب اللوحة ليبني احتمالاتها الأخرى المتزجة مع الحلم والمنفصلة عنه إلى رؤى مضائية تلك عن الواقع دلالة الأزل، موجة ما فوقه تبعاً لتناغم القلق الذاتي للفنان، أو لا تناساته، كصيفة رؤيوية تتضمنها عناصر العمل الفني وتمكسها تجريداته الغالبة للفرادة والتفاعل والتراكم والابتثاق.

من خلال المضامات تمر تجربة الفنان «مهرم» لتتقسم إلى ثلاث مراحل متقاطعة في ذات الفنان وفي ذاكرة الأعمال، أولها مرحلة التمازج الرافض بالانفلات وهي ما تناسب طويلاً من الدلالة اللونية مع تهيئته المركزة على (الأرض / المرأة) والتداعيات الإنسانية للشجيرة من حواس هذا التناسب إلى تدرجات الأرق والصلصال المتطمة بالترابي والأحمر والأسود وظلالهم الوجدانية الظاهرة في أعمال هذه المرحلة. بعد ذلك تتعطل الدلالة اللونية لتعمل أبعاداً أخرى شكلت فيما بعد مرحلة «الفيروزيات» كمرحلة ثانية صاغت معادلة تماهيتها الأولى بأسلوب انقطعت منه أزمنة المرحلة الأولى عن نفسها لتدخل طوراً آخر وسع صوتياته الخفية عن طريق تصعيد الحواس إلى لحظة غيمها، طيفها، دراميتها وتوارد ظلالها كخلفية لا متوقعة لفصول الاضامات والحركة والحدث.

وتأتي المرحلة الثالثة كابتثاق يتجه نحو غطف الحظة واذنبتها بين لفة اللون وبين لفة الحلم حيث يتشكل زمن العمل الفني متنوعاً في متواليات وأمكنة، في حركات واتجاهاتها، في انعكاسات واحتمالاتها. وعلى هذا التفرع كخجوة ثانية، تنمو العجوة المتحركة لتتخذ من الصلصال لا لفصولها، ومن الكتلة ما وادها، ومن التفاعل تجريدته المنبئة عبر محاور ذات موضوعية أهمها: اللاوعي، الحب، الوطن، الحلم.

### ١ - جسد الضل / هامش اللحظة:

تتبع كثة اللون ومن واقعها، لتتصل باحتمالات دلالية أخرى تخلق مساحة من الفراغ اللازمي المتحرك، والذي تتحرك فيه ملايح الفراغ المتواصل من اللحظة للرسم إلى تعددياتها الظاهرة كحركة مزوجة بين الذات والموضوع، وذلك من خلال عملية مصولة على جسد اللوحة وحدا



الاحتمال للنبعث من تصادم الطائفتين (طاقة اللاوعي/ طاقة اللون) فما تجسده الرموز (الزرة التناقضية/ الأبواب/ الزخارف) يجرده حالته متوسلا تعاريفه الدلالية في تحريره الواقع- الحصار، وفي بعثه قضياته للتسلة على اللوحة والخلافة عن حركة الحرية للكتابة في أعماق الإنسان أعماق اللون للرموز إليها بدء السلام/ البيضاء/ اللد العلمي، الأعماق الفائقة هناك في دراية الفراغ العاكسة لحركة الفضاء الحياتي للمحول على بعد اجتماعي لا يتناسب مع العصر والجمال لإبعاد متنافسة تظهر تيرتها بشدة بين العلاقات التراكبية وراء حركة الرموز (الزرة) كاستخدام حضاري مسجون. (النافذة) كانهضار عن العالم وانتلاق لاصباح الظلام فهذا يحفر في ذاكرة اللوحة فجوة يحث من الزرة/ الأرض / الحطم.

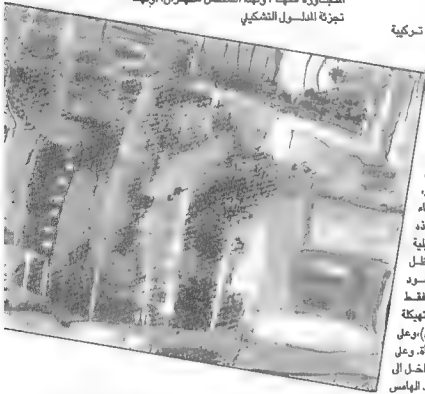
## ٢ - ديناميكية اللون / تشكيلية التداخل:

تندرج الحركة اللونية مسافة مفرداتها لشغقت منها تركيبة الحواس للنسجة مع الرموز فالأحمر يصارح إضاءته الترابية (الوطن) البرتقالية (إبعاد التمرود) الصفراء (دلالات اليأس/ الموت) والأخضر يتنازع خضاعة للفرقاء الهادئة ليوحى بخصب لم يتجاوز لوصول الأرض، لكنه الكامن من الطاقة القابلة للتحويل إما إلى الدرجة الباهتة من الإضاءة الحمراء، وأعني الأصفر، إما إلى الدرجة لصاعدة باتجاه الحطم وأعني الأزرق، وكون الأخضر لونا تركيبيا ناتجا عن مزيج الدرجتين الباهتة والمتصاعدة فهو بحاجة إلى تحريض حسي يبعد عن الأرض للموت - اليأس - الأصفر، ويمنحها التحرك النقيض، أي الخصب، الحياة، دلالات السماء - إبهامات الزرقة، وعن اعتبار أن الفنان «محرمة» مترك لهذه الجدلية، فإنه يكون من دلالات الألوان الأخرى فجوة تشكيلية غير مستقرة، رغم أنها الواسلة بين الظن (ظل الأرض / ظل السماء) والمتجسدة كظل للواء يميل للتداخل مع الأسود وإشارات المصترة لكل ألوان الطيف والنفس، والعاكسة فقط لنفسها، وهنا ما يتمركز تحديدا في جسد اللحظة الراسمة والتهيكلة على هيئة الدواخل الإنسانية (الذات البديعة والذات الأخرى)، وعن هيئة النوافذ والأبواب المنظمة وشبه الاعتمادية ونصف المظلمة. وعن هيئة الإيقاع الضبابي الخارج من فواصل اللوحة، وللتداخل إلى أرواحها المحركة بين الطاقة المخرجة والمشككة من اللازورد الهامس والأزرق الغامق الصاخب والرمادي المنسكب بين جدران البيضاء والسمرة، وبين ألوان الملاصق الناهضة من الظلال الوجدانية والرافضة والمعاشة.

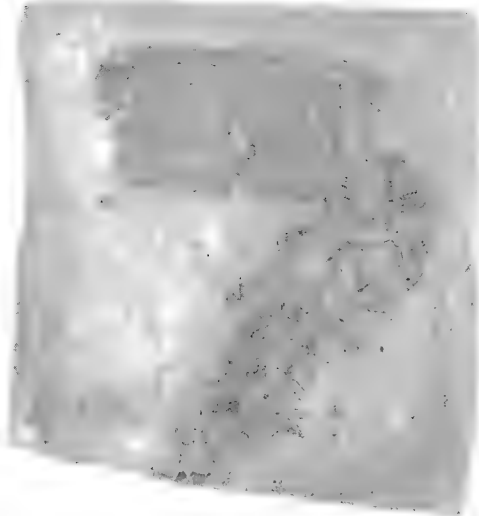
## ٣ - إحالات الضوء / بعثرة الحيز:

حاولت اللوحات أن تسلك جهات العزلة وجهات الانجاس،

لذلك تلمح ترانيمها القادمة من نبرة الصراع وهي تختزل صوتيات بياضها لتتصير في نقطة التلاقي المتصورة بين الضوء والظل، ثم لتتقدم بعينا عن تجاوبهما الأفقية (إبعاد المحيط المكاني والزمانية الماضية والراهنة) وأعني، نعمتها العمودية المتحولة إلى الفضاء الدينامي والناجئة عن تقاطعات الزمكانية الفنية المتحركة تحت العنوتين السابقتين (جسد الظل / ديناميكية اللون) كمكان تحول فيه معطيات الضوء، والمتحركة بين التبادل العابر للرؤيا أي زمن الحطم والخلافة والطاقة الذاتية، كزمانية كونت إضاءة العمل الفني وصارت فضاء لآحالات للتراكبة بين الجواني والتخارج من العالم. على هذه المفصلات ألبنت لوحات الفنان «شريف محرم» لتحتل معانيها وفق تمايز له خصمته على الساحة الفنية، وله آحالات المتصرحة من التداخل اللوني إلى شكل العمل الفني التركب من أنثى أحادية متعددة على مستوى اللول على مستوى التشاكل، أي مبدأ التفاعل ضمن لوحة واحدة قابلة للتجزئة من قبل الحواس القارئة. وهذا التجزئة يتم على إشارات وإيقاعات وحركة اللوحة كما أن له إحالاته الأخرى المجزأة شكلا إلى لوحات متعددة وتضم دراميتها خلفية مدلولية واحدة قابلة بدورها للتجزئة تبعاً للحواس المتجاوزة معها، ولهذا الشكل مظهران، أولهما تجزئة المدلول التشكيلي



إلى لوحات منفصلة (ثلاثية خماسية..). وثانيهما تجزئته بواسطة إطار لوني يقسم جسم اللوحة إلى أطوار متعددة تتناغمها حالة الفنان المتألفة مع طاقته وحواسه ومخيلته الهاربة منه إلى الميكانيزم اللوني للتخارج بأبعاد متنافرة، ومنسجمة أحيانا، محتوفا، مضافة.. ومتغيرة..



## مع الفنان الزاهد اليد الأولى

عزيز الحام \*

ثمة فنانون يستحيل الإمساك بظلالهم في واضحة النهار. فهم يربضون في مأوي العزلة والتوحد  
اتقاء للشبهات باحثين لأصابعهم عن حيطان جديدة كي يوقعوا عليها بأحرف بالية ما تبقى لهم  
من سيات الذاكرة.

إلى هذه الطائفة المنقرضة ينسب الرسام «العتيق» خليل غريب. الذي يتحاشى الكلام كمن  
يتوجس من أن تجرف الكلمات ألوانه الهشة وينقض السر. لذلك يستعيز عن هذه العادة  
السيئة بالصمت التقني والوداعة الجارحة.

هنا في هذه المجالسة الخافتة، محاولة لاستلال نوايا الصمت من لسان تتقاطر العبارات منه  
كأديم صغيرة فوق رمل ميل.

★ شاعر وكاتب من المغرب.

## الكثافة الروحية :

● يبدو من خلال لוחاتك أنك تشتغل وفق طقوسية معينة.

○ صحيح فالطقوسية واردة، لكنها منقبة ، لا تتسم بعيسم واحد، ولا تتخذ مساراً منسجماً. وغالباً ما يعرف هذا المسلك الطقوسي فراغات زمنية قد تقصر وقد تطول لعدة سنوات. وهذا اليبايس لا يسبب لي هماً ، لأن عملية الانتاج عندي سريان تحققها أو عدمه.

ومن الزم صفات هذه الطقوسية حصول كثافة روحية عالية تصل الى حدود التوتر الذي يندفع بشكل فوري وعنيف على ارضية شديدة الاختلاف، بحيث سيكون الانتاج وفيراً جداً قياساً بالمدة الزمنية. ثم يحصل توقف يعقبه استئناف، وقد يعقبه انهيار بدني حاد. وفي وقت لاحق تتم عملية تأمل المنجز. وغالباً ما يحدث هذا في اليوم التالي، فيخزن المنتج على شكل لفائف أو حزم في أماكن رطبة، الى أن تبدأ عملية مستقلة عن ارادتي: أعني بذلك عملية التخمر والتفنن والتحلل والتأكسد والتآكل والانهيار فالسقوط التام لمكونات العمل على شكل اتربة وغيبار، كحصولية لتفاعلات كيميائية للحشرات والكائنات المنبثقة عن المواد العضوية، وهذه المرحلة مرحلة التلاشي هي غائية العمل والمبتلى منه.

● من أين تنبع لديك هذه الرغبة في الابداء والاندثار؟

○ عند مراقبة نشاطاتي التشكيكي الابداعي لمست منذ البداية أن عنصري الشفافية والهشاشة كانا يطبعان الأعمال، بحيث إنني كنت أحس ميلاً جارفاً للاشتغال بالألوان المائية على السورق. تلي هذه المرحلة الاشتغال بمواد ذات طبيعة غيارية وترابية مدعومة بنسب ضئيلة من الصم بغيية تثبيتها على الأرضية. بعد ذلك صرت أميل الى كل ما هو عضوي ومعنوي بتجلياته المختلفة. وهذه المرحلة هي المحطة الأخيرة التي أتوقف عندها وأفقتن بنتائجها. وهذه الأشكال الناجمة عن خللاط من المواد تحدث لدى الملتقي، في معظم الأحيان، نوعين من الاستجابة: تقزّز ونفور واستهجان، أو إعجاب مفرط. وهذا السلوكان دفعاني الى البحث عن دوافع هذا المسلك التشكيكي الخاص، لأجد في تاريخي الشخصي، خاصة في فترة الطفولة الأولى، الدافع والسبب، باعتياري عشت في محيط عمراني وبشري يتسم بالهشاشة وتداعي البنى العضوية لمحيطي البشري.

● نتحدث كرسام أخطأ سبيله الى النحت بكوة جميلة.

○ لا أستطيع تحديد الخط الفاصل بين ما هو نحت في علمي

وما هو رسم أو تلوين الى درجة أنه يصعب علي إعطاء صفة اصطلاحية لما أنجز، حد النحت، وفي هذا الباب تحضرني مصطلحات قد تلامس وتقارب ما أنجزه على مستوى الطبيعة الشكلية ، كنسعية أو ميرتو إيكوه = (العمل المفتوح) ، أو اتجاه الفن الفقير (الاطيالي) ، أو الاتجاه الفيتنامي الذي يطلق عليه اسم (مدرسة الأشياء). كل هذه الاتجاهات لها صلة بما أعمل، دون أن تكون لأي منها سلطة على بعضهما.

## فراغ يدون وسائد :

● س: كيف تلج القماشية : عاريا؟ أم إنك تتزود بفكرة أو رؤيا واللون معينة؟

○ غالباً ما أياشر العمل وأنا مصحوب بقدر هائل من الفراغ الداخلي والصمت الذاتي . وهذا المخزونان ينعكسان لاحقاً على تفاصيل مجمل العمل، فهو يوحى للوهلة الأولى بالسكينة وخواء المضمون الى درجة اللامعنى ، وهذا سلوك يبدو شاذاً في المسار الابداعي والفكري بوجه علم.

(بعد لحظة صمت عاتية ، ينفض الخليل القريب، ويعضي بخلطى عملية صوب إحدى الغرف، ثم يعود بلوحة ببالية تبدو وكأنها انتزعت من خربة منسية ويضعها بجوار نافذة يتشرب منها سناء أصيلي معتكلاً).

● متى أنجزت هذه اللوحة؟

○ إنه عمل غير تام ، لا يزال في طور الانجاز.

● اعتقدت أنه يعود الى قرون غابرة.

○ هذا هاجس يرافقتني منذ البدء، ويتمثل في توفير كل عناصر العتاقة والتخلل. ثم هناك تلك الذببة المبيئة لزروع عناصر الغناء ، وفيروساته في صلب كيان العمل للحصول على موت مبكر للوحة قدر الامكان.

● الهذا السبب لا توقع أعمالك؟

○ شخصياً، لا أعرف دواعي التوقع الآز، قد يكون ذلك تقليدا ثقافياً، أو رغبة في جني فائدة مادية أو معنوية.

وفي حالتي لا أستشعر مطلقاً حاجة لاية فائدة. ومن هنا يبقى التوقع في اعتياري دوماً عنصراً زائداً لا لزوم له.

● ألا تؤمن بالصبغة الانطولوجية؟

○ عندما نتجن عملاً له خصوصية الاستلاب بوصفه إبداعاً حراً، يخدو هو نفسه توقعياً كبيراً يعكس الخصوصية العامة لنتجه.

## بطاقة :

خليل غريب ١٩٤٨. أصيلة.

### المعارض الفردية :

١٩٦٥ : النادي البلدي - طنجة.

١٩٦٥ : دار الفكر - الرباط.

١٩٨٦ : قاعة الإمام الأصيلي - أصيلة.

١٩٨٨ : قصر الثقافة - أصيلة.

١٩٩٠ : مركز الحسن الثاني للملتقيات الدولية - أصيلة.

١٩٩١ : متحف الأودية - الرباط.

١٩٩٢ : الرابطة الفرنسية المغربية - القنيطرة.

١٩٩٤ : قاعة باب الرواح - الرباط.

١٩٩٤ : جامعة تولىز لوميري - تولوز.

١٩٩٥ : رواق إيلانوس - أصيلة.

١٩٩٥ : قاعة دولاكروي - طنجة.

### الطفولة والمراحة.

ففي الأولى تشربت بمعطيات مجالية فقيرة قوامها الجبر والتراب والهواء والماء والقليل من النار. ويجوار ذلك كان هناك المحيط العائلي الذي اختار عن اقتناع أسلوب حياة متشعبة. إضافة إلى أنشطته الروحية المتمثلة في استضافة طوائف هنداءة وعيساوية وجيلالة. وكنت وأنا فتى استقبل إشاراتهم المادية والمعنوية حتى أضحت مكونا أساسيا من مكوناتى الذهنية والانفعالية.

أما بخصوص المعطى الثاني فهو يرتبط بسن المراهقة، ويقوم أساسا على مطالعاتي ذات البعد الصوفي والزهدي والتشفيقي، وتشبعي بالمفاهيم والتصورات الرومانسية والفلسفية ذات المنبت الشرقي الآسيوي.

واعتبارا لكون العمل صدى للمكونات العامة لصاحبه، فقد جاءت هذه الاشارات ذات الايحاء الزهدي لتلقي بظلالها على مجمل أعمالي ... (صمت).

مع انسحاب آخر شعاع عن لوحة القرون الآتية، يشبك الخليل يديه ويتشمس لظله، وتنتشر في أرجاء الغرفة المعتمة شمس خفية ليس لها مشرق معلوم. فيهمس في أذني كمن يحرص على راحة مواته:

— ألم أقل لك إنها في طور الانجاز؟

### ● س : لم هذا الحرص على التوازي خلف اللوحة؟

○ أنا حريص على عنصر الغياب بكل أبعاده: الزماني والشخصي والمادي للعمل. فالمواد تتدثر والتوقيع يتم إغفاله وكذا تاريخ الانجاز. هذا مقصود مع سبق الاصرار.

### ● س : وما هي الحواس التي تتوخى استنفارها لدى المشاهد؟

○ الأصل في العمل أن يتوجه إلى استهلاكي الخاص. لكنني أمام إلحاح بعض الأصدقاء أقوم بعرضه، دون أن أمل على الملتقى أية طريقة لاستقباله، بل أتركه عن قصد يولجبه التيه والالتقاء على مژغلاته الخاصة. ومن هنا جاء الحرص على تجريد العمل من أي مؤثر رسمي أو عنواني أو اسمي، حتى يجد المتلقي نفسه ملقى في فراغ لا سند له. إلا ما قد تجود به حواسه وحساسياته الخاصة. ومن ثم يشعر بآلته في فضاء جديد. خال من الوسائد التي تتوافر في بعض الأفضية الفنية التقليدية المحافظة.

### ● من أين تستمد كل هذه العدوانية؟

○ هذا معطى تربوي جديد. باعتبار أن الوضع المحيط بالكانن البشري يوفر له الأناش والأمن من خلال تزويده بالجاهز، مما يساهم تدريجيا في تخريب حواسه وإمكانياته الخاصة، بينما في الحالة المشار إليها سابقا يكون عليه أن يبعث الحياة في هذه الحواس المعطلة مما يحققه بمحصل الحرية والامتياز في الفعل والانفعال.

### ماء وتراب ... وقليل من النار :

### ● هل تستأنس في عملك الفني بأساليب معينة؟

○ عند تأمل العمل المنجز ألتص شخصا أنه صنيعة كثير من المصادر التراثية والمعجمية. وما يشفع لي تبنيها أن عنصر الإضافة الشخصية حاصل بنسب متفاوتة. ناهيك عن عملية التوليف بين العناصر المستعمارة من الذاكرة البصرية والفكرية.

### ● حينما نساكن لوحاتك نشتم عبر الزهد.

○ هناك روح تشفية زائدة تستحب على معظم أعمالي، ويبدو ذلك من خلال الاكتفاء بالمادي والجزي والبسيط من اللوحة. والإبقاء على معظم فضائها فارغا. مع التعتير في استخدام المواد اللقطة أساسا من المحيط المحلي بدون مقابل. مما يوحي بالفقر المادي في العمل. وهذه رسالة ضمنية لابعاد كل عناصر الأبهة والترفع عن العمل الأدبائي. وهذه القصص لها مرجعياتها المادية والمعنوية في مرحلتي



# عبد اللطيف اللعبي

يعلم بقاريء يواكب المغامرة الإبداعية ويعطي التجربة الإبداعية معناها الحقيقي

عبد اللطيف اللعبي بين سجن الوطن وأفاق المنفى، بين التواصل مع الثقافة الأخرى، وبين تسويق الثقافة العربية الجادة الى العالم. اكتملت تجربته بعد خروجه من السجن اتجه مباشرة الى المنفى وبعد أكثر من عشرين سنوات من التفاعل مع الحضارة الأخرى، يحمل امتعته ويعود الى وطنه، بعد أن اكتشف أن الغرباء لم تعد قادرة على إعطائه المزيد، وأن غذاءه الآخر سيكون في الوطن وأن هذا الوطن بانتظاره لينقل إليه زخم هذه التجربة. هذا اللقاء مع عبد اللطيف اللعبي جاء في منتصف الطريق بين المنفى والوطن، ولذلك كان لا بد من محاورته حول العديد من القضايا التي تتقاطع مع هذه التجربة الزخمة.

## \* محمد الظاهر

رويتان (الشمس تحترق) و(احتضان العالم).  
■ بالإضافة الى الإبداع الخاص، قام عبد اللطيف اللعبي، بدور إبداعي آخر كبير، وهو نقل أهم الأعمال الإبداعية الفلسطينية للغة الفرنسية، واستطاع من خلال ترجماته المميزة للشعراء الفلسطينيين وأدب الأطفال الخاص بالقضية الفلسطينية، أن يعرف القاريء الفرنسي على هذا الإبداع المتميز، ثم لنقل الى الأعمال الإبداعية العربية التي كرس وجولها في الساحة العربية، ونقلها بكل تجلياتها لهذا القاريء، ترى كيف انتقل عبد اللطيف اللعبي من الإبداع الخاص الى الإبداع العام؟  
□ بدأت بترجمة الشعر الفلسطيني مبكراً، أذكر أنني بدأت بترجمة أول أنثولوجيا للشعر الفلسطيني والمقاومة الفلسطينية عام ١٩٧٠، وهي مختارات لشعراء كان لهم حضورهم في تلك الفترة، بعد ذلك قمت بترجمة أعمال محمود درويش وسميح القاسم، ثم وضعت أنثولوجيا أخرى جديدة عام ١٩٩٠. فيها



■ بين الرواية والشعر، تحدث عبد اللطيف اللعبي عن تجربة تكاد تكون غريبة على الإبداع العربي، واستطاع أن يضعها في مكانة مميزة من الأدب العالمي، وأن بلغت النظر الى قضية هامة وهي قضية الحرية في العالم العربي، هل لذا أن نتعرف على السيرة الإبداعية لعبد اللطيف اللعبي؟

□ أول أعماله باللغة الفرنسية، عبارة عن قصائد مترجمة من ديواني الأول (عهد البربرية) وهو ديوان لم ينشر حتى الآن باللغة العربية، وهي قصائد كتبت في السجن، وتحكي عن معاناة تلك التجربة، بعد ذلك ظهرت مجموعة أخرى من الدواوين مثل (شجرة الحديد)، (قصة مغربية)، (قصائد تحت القمامة) ورواية (مجنون الأمل) وهي رواية أرخت فيها لهذه التجربة بالذات، وإلى صدمة الحرية فقد كتبت هذه الرواية بعد الإفراج عني، بعد ذلك صدرت لي

★ كتيب من الأردن.

تتحدث عن التجربة الشعرية ، ولكننا نكتفي بعموميات حول هذه التجربة ، نكتفي بأثر أنه من المفيد جداً ، أن ندخل إلى الأشياء الجميلة للشاعر أو المبدع ، لأن هذا الذي سيزيل القناع عن الشاعر ويجعل الآخرين واعين للجانب الإنساني فيه ، بكل ما فيه من عذوبة وإنسانية ، وهشاشة أو إعطاء قسط من حياته للقاعات والأفكار والقيم التي تثبت بها وما يزال ويجب على المشاهد أن يعرف أبعاد هذه الصورة ، حتى على حقيقتها لا بصورتها المتخيلة.

■ من المعروف أن عبداللطيف الهميسي يعد تجربة السجن ، والخروج من ذلك المكان الضيق ، حاول أن يثار من الجدران ، فاستطاع مطلقاً ليكسر الجدران المكانية ، المكان بالذات ، هل له أهمية أو خصوصية ما في تجربة عبداللطيف الهميسي الإبداعية؟

□ الأماكن أحياناً تكون محددة في التجربة الشعرية بالطبع هناك أماكن أثرت ، في تجربتي وهي أماكن خارج البلد بحكم تنقلي المستمر وبحكم التجربة التي عشتها في فرنسا ، وهي أماكن مفاجئة أتعرف عليها للمرة الأولى ، وأنا أعتقد أن الشعر ينبع من هذا التصادم مع الشيء غير المألوف ، والأمكنة ، والمشاهد البشرية ورنه اللغات ، وملامح الوجوه التي لم نعتد عليها ، ولذلك يجب أن ناخذ الأماكن بمعناها الجغرافي فقط ، بل بمعنى متعدد ومعيق.

■ ما تزال العلاقة الجديدة بين الوعي واللاوعي تلهم الكثير من النقاش ، إذ ما تزال تحتفظ بغموضها حتى من قبل المبدعين الذين عجزوا حتى الآن عن تقديم إجابة شافية حول دور كل من الوعي واللاوعي في التجربة الإبداعية ، فهل ما تزال هذه القضية قضية متبسة لدى عبداللطيف الهميسي ، بعد كل هذه التجربة الحياتية والفنافية؟

□ لا أدري لأن التركيبة النفسية للإنسان بشكل عام ، وللمشاعر بشكل خاص معقدة جداً ، ولذلك لا أستطيع الإجابة على هذا السؤال بكل الأمانة والصديق ، إذ من الممكن أن أقول بشكل تلقائي بأبداً لأن الأشياء التي أستطيع أن أعجز عنها هي الأشياء التي أعياها تماماً ، ولكن الشعر يتحكم فيه اللاوعي وبشكل كبير جداً ، أما أشكال الجنون الداخلية ، وأشكال الجنون الممكنة التي أشعر بها ، فأظن أنني لا أستطيع التعبير عنها بتلك الإطلاق والمفوضية التي يزعم البعض أنه يستطيع أن يعبر بها عنها ، نكتفي رغم كل شيء بأحاول أن أكون صادقاً مع نفسي وصديقاً مع الشعر ، لأن الشعر يتطلب قسطاً كبيراً من الوفاء ، ولا يمكن أن تخون القصيدة والا فإنها ستخونك وستكتب أشياء تافهة جداً.

■ لكل شاعر مفاتيح خاصة لتجربته ، وأعتقد أن الشاعر بالرغم من صفته النقدية حيال تجربته ، إلا أنه يعي جيداً مفاتيح هذه التجربة ، فهل لنا أن نتعرف على مفاتيح هذه التجربة؟

□ لا أظن أنه توجد مفاتيح عامة ، للتجربة الشعرية ، وأنا شخصياً أحترم من تنتظر الذاتيات ، فانا مثلاً أقرأ لبعض الشعراء

مختارات من أعمال سبعة وثلاثين شاعراً فلسطينياً ، كما ترجمت أعمال الشعراء العرب الآخرين مثل جبالوهاب البياتي ، ومحمد الماغوط ، كما ترجمت رواية (الشمس في يوم غائم) لنحنا مينة ، وبعض قصص الأطفال التي كتبها مؤلفون فلسطينيون ونشرتها باللغتين العربية والفرنسية وأنا أعتقد أن هذه الترجمات جزء من إبداعها الخاص ، لقد أعطيتها من الجهد والحب أكثر من إبداعها الخاصة.

■ لقد الصقت الكثير من الأوصاف المبهمة عن الواقعية ، التي جعلت من الشاعر ضمير أمته ، وجعلت منه بطلاً مجرباً من كل الإحباطات

والإخطاء الإنسانية وإعطاه دوراً أكبر مما

يستطيع أن يفعله عن طريق الكلمة ، هذه

الأوصاف كانت عينا على الملقب ، وساهمت بقدر

كبير في حرف الشاعر أو المبدع عن طريقه

الإبداعي الخاص ، وأملت عليه إبداع الراي العام ،

كيف ينظر عبداللطيف الهميسي إلى هذه المعضلة التي واجهت المبدع

العربي؟

□ هناك تصور شائع حول الشاعر ، وهو

أن الشاعر ضمير الأمة والفاك ، وقد جاء هذا

التصور ، نتيجة سوء الفهم حول وظيفة الشعر

والشاعر ، وحول اللبس في العلاقة بين السياسي

والثقافي نكتفي بأعتقد أن الشعر ، في السنوات

العشرين الماضية قد بدأ يتحرر من هذه القيود ، ويتحمل مسؤوليته

انطلاقاً من خصوصية اللحظة ، فالشاعر بالنسبة لي على الأقل ليس

ذلك الضمير الذي يعبر عما هو متفق عليه في المجتمع ، وإنما ذلك الضمير الذي ينطلق من قناعات تملأها عليه تجربته الخاصة ،

وليس من أوامر تأتي من سلطة رسمية ، أو معنوية بالانتماء في وظيفة الشعر مرتبطة بطرف شديد في التثبيت بالحرية ، وهذا هو الذي يعطي الشعر وظيفة مستقبالية خصوصاً في مجتمعاتنا التي ترفض النقد ، وتطفئ عليها النزعة الاحيائية بالتعديدية ، كثيراً ما

الشعر يتبع من  
العصاة  
المألوف من  
أومئة ومجاهد  
بشرية وملازم  
وجوه ورونة  
لشابات

لا يمكن الشاعر  
أن يخشون  
القصيدة لأنها  
ستخونه وتجعله  
يكتب أشياء  
تساقطه

تنتظرات كثيرة جدا حول تجربتهم الشعرية ، ولكنني احترس من هذه التنتظرات ، وأفضل قراءة أشعارهم ، وليس الخطاب الذي يكونه الشعراء بعد اكتمال تجربتهم، كون هذا الإبداع يأتي بعد اكتمال التجربة فانا اعتقد أن هذه المهمة من اختصاص النقاد، وليس من اختصاص الشاعر، ويجب على الشاعر أن يكتب ويمارس الصمت بعد ذلك.

■ **مهما كانت خصوصية تجربة الشاعر ، إلا أنه لا تخلو من المؤثرات المحلية والعالمية، هذه التجربة التي امتلكت خصوصيتها المغربية العربية لعبد اللطيف الهمبي، هل تأثرت بشعراء آخرين؟**

□ لم تأثر بشعراء ، ربما تأثرت بروائيين . لقد قرأت كل أعمال ديستوفسكي خلال فترة المراهقة، واكتشفت من خلالها رغم أنه كاتب روسي، ويكتب من منطق ثقالة بعيدة جدا عني، وغريبة علي، إنه يتحدث من داخلي، وهذا هو ما دفعني للكتابة رغم أنني كنت أشعر في مرحلة مبكرة بهذه القدرة الخارقة على الحديث، هذا لا يعني أنني لم أتأثر بالشعراء ، فانا في قراءاتي للغزيرة جدا من الشعر العربي، فانا أحب قراءة الآخرين واعتبر هذا غذاء ضروريا، لكنني اعتقد أنني خلال ربع قرن من التجربة، استطعت أن أسلك طريقتي الخاص و اكتسب صوتي الخاص وأنا بكل تواضع لست نجما، وأكره النجومية، لأن وظيفة الشاعر بالنسبة لي خارجة عن نطاق الأنواء لأنه لا بد أن تكون هناك توعية من البشر، تشغل في الظل تعمل بصمت وهدهو، وتأخذ وقتها في التأمل وتعمل على هذا الأساس.

■ **طالما أنك من انصار أن يلجأ الشاعر الى الصمت حيال تجربته ، ويترك تلك المهمة للنقاد، فهل أنت ممن يعضون أهمية كبيرة لما يكتب عن أعمالهم؟**

□ لم أقرأ شيئا حول أعمالي، حتى لا أغضب أو اغتبط، وأنا لا أريد أن أتهم النقد، لكن للأسف النقد عندنا على الأقل عبارة عن تمجيد، وأنا لا يهمني التمجيد، يهمني انسان آخر عنده خبرة معينة في النص الأدبي، انسان يتحاور معي ويكشف لي عن مناطق خال، لم أكن واعيا لها في تجربتي الإبداعية، أنا العامل مع النقاد ككاريه ليس أكثر ، وأنا أحلم بعلاقة مع القاري الذكي، الذي يواكب المقامرة ويعطي الغنى الحقيقي للتجربة الإبداعية لأن التجربة الإبداعية تجربة خلق تحتاج لشخصين، وهكذا تكتمل التجربة الإبداعية بالكتابة المبدعة وبالقراءة الحساسة الذكية المتشددة أيضا في قيمتها.

■ **من يقرأ أعمال عبد اللطيف الهمبي، وإحاديثه، يترك أن تصوره حول المرأة يختلف كثيرا عن تصور الكثير من المبدعين والمفكرين للحركات النسوية في العالم العربي، ترى كيف تشكلت هذه الرؤية الخاصة، وأين، وما هي إيمانيها؟**

□ المرأة قارة شاسعة وقد علمتني تجربة السجن اكتشاف هذه القارة، لقد اكتشفت ما يمكن أن أطلق عليه اسم العمل الخفي، أي كيف ينظف الانسان حاجياته، ويهيء طعامه، ويخيط ملابسه،

كل هذه الأعمال جعلتني أكتشف حالة الاضطهاد التي تواجهها المرأة، وهي حالة اضطهاد مزيج، اضطهاد كجنس بشري، واضطهاد مجتمعي، اضافة الى علاقتها بالرجل ، لقد عشت هذا الاضطهاد المزدوج في السجن، وشعرت بأهمية التفكير في تحويل هذه الأفكار والمقناعات الى ممارسة، وأنا اعتقد أن الخطابات السياسية والأيدولوجية حول الديمقراطية والتغير الاجتماعي، إن تطلع في أحداثها في ذهني كرجل ليس على مستوى اعتناق الأفكار فقط، لأن أي رجل عربي قديمي يستطيع أن ينحت هذا الخطاب التقدمي جداول مستوى

المرأة ، ولكن على صعيد الممارسة، والحياة اليومية والعلاقات المعيشية بالآخر، هذا هو بالنسبة لي مفتاح المجتمع، لا أقول المجتمع الديمقراطي، بل للتصحر، ما تحقق في أضرب في هذا المجال لا يشعني شخصيا، واعتقد انه يمكننا أن نذهب الى ما هو أبعد من ذلك، أنا أقول لدينا هذا الوعي الحقيقي بحبيوية هذه المسألة وأنا أحلم بعهد من السلام.

وبأن هذه الحرب الدمرة بين الوطنيين يجب أن تتوقف، لأنها من الحروب الأهلية الأكثر شراسة، ليس في تاريخنا فقط، بل وفي التساريع البشري بشكل عام، أنا أطمح بهذا السلام الذي سيهيئنا أكثر إنسانية، أي يجب أن نعبّر للإنسانية ما هو التفكير الأعسر، وأنا اعتقد أنه قد آن الأوان لأن تأخذ المرأة زمام الأمور في هذا الخطاب، وأن يفك الرجل عن هذا النوع من الخطابات.

■ **دعنا نعد الى بعض القضايا الخاصة بالعملية الإبداعية ذاتها، ولنبدا بتشكيل القصيدة عند عبد اللطيف الهمبي، كيف تأتي القصيدة إليك؟**

□ القصيدة بالنسبة لي، حدث مفاجيء دائما، ولو أنني أحبل بالقصيدة مدة طويلة أو قصيرة، لكن تجلي الكلمات في داخلي شيء مفاجيء ، دائما وأتمنى أن يفاجأ بالقصيدة، وبالناثي

## أن الأوان كسي تسوقف هذه العرب المدمرة بين الرجل والمرأة التي تعتبر من أعسر الحروب الأهلية دراسة في تاريخنا البشري

الجميع الشاكر له  
يعلم أن يترك  
مواهب الفرواق  
التيوية ويحيش  
هذه المكشكات دون  
مواهب الأفرام

يقاسم الشاعر جوهر التجربة.

#### ■ وكيف تنظر إلى عملية الإبداع؟

□ أنا أشبه أحيانا ، عملية الإبداع الشعري بحادثة الولادة بالنسبة للمرأة ، ومن هنا يتوجب على الشاعر أن يدرس عملية «اغواء الحصار» أثناء الإبداع ، وهي العملية التي تشعر بها المرأة عند الوضع ، فهي من جهة ألم وتمزق ومن جهة أخرى فرحة كبيرة وارتياح عظيم ، ولذلك يجب على الشاعر أن يعطي الحياة لإبداعه بنفس الصورة المتوقعة التي تعطي بها المرأة الحياة للكائنات البشرية.

#### ■ هل تخطط لأعمالك الشعرية ، أم أنها تأتي هكذا بكل فطريتها وتلقائيتها؟

□ أنا لا أخطط الشعر ليس فيه هذا التخطيط الشعر فطري ، أو ربما محمي ، أنه عملية بدائية ، تشبه إلى حد ما العملية الأولى التي مكتن من إبداع هذا الكون ، وهي عملية بدائية في العمق وحضارية عند الوصول إلى النتيجة.

#### ■ وماذا عن الإلهام الذي ما يزال الشغل الشاغل للنقاد ودارسي الأدب؟

□ مصطلح الإلهام أو ما يرمز إليه ، لا يوحى لي شيء ، فانا اعتقد أن الكلمة الشعرية تأتي من مكان بعيد جدا في الذاكرة ، فهي تتجاوز الذاكرة الفردية بكل التاملات والتجارب الإنسانية التي يعيشها ذات الشاعر فالإلهام كصوت خارجي ، يملئ على الشاعر بعض الأشياء ، وأنا أؤمن بالتجربة ، وبالفرائز القوية جدا في الإنسان ، تلك الفرائز التي تملئ علينا التشبث بالحرية ، والعدالة الإنسانية ، وجعل الحب عرشا للعلاقات الإنسانية ، وسندا للكتابة نفسها ، هذه هي الأشياء التي تجعل علاقتي بالكتابة علاقة مصيرية ، أي أنني لا أستطيع أن أفعل شيئا غير الشعر ، ولا أنصور نفسي في مجال آخر غير الشعر هو طريقتي في الحياة ، وطريقتي في الحب وطريقتي في الحلم بمجتمع آخر ، أو إنسانية أخرى ، وحياة جديدة بأن نحياها.

#### ■ وهل هناك وقت مفضل للكتابة؟

□ ليس هناك وقت مفضل ، ولكن الوقت المناسب بالنسبة لي هو الصباح ، فانا منضبط تماما ، يجب أن أكتب أربع ساعات على الأقل ، حتى لو لم أكتب شيئا ، ليس مهما أن أكتبني المهم أن أكون على موعد مع الكلمة وعلى موعد مع الحالة الشعرية. وقد تأتي أشياء ، وقد لا تأتي ، المهم أن أكون في هذا الحضور الوجداني ، فهذا الموعد هو موعد عشق ، واعتقد أن هذا هو امتياز الشاعر ، لأنه يستطيع أن يدرك مواعيد الغرام اليومية ، وأن يعيش هذه اللحظات دون متاعب الاغراء.

#### ■ هل للموروث العربي تأثير على تجربته الشعرية وانت تكتب بالفرنسية؟

□ التأثيرات متعددة ، يمكن أن تكون ناتجة عن القراءة عن الانفتاح على الثقافات الأخرى ، لكن الموروث الشعبي له دور ، فمع

أنني شاعر يكتب بالفرنسية ، إلا أنني شاعر شفوي ، ولذلك فانا متعلق بهذا الجانب من التجربة الشعرية ، وهو أن تكون القصيدة مكتوبة ومتوجهة إلى القاري ، إلى القراءة المتفردة ، وفي نفس الوقت تكون قابلة للقراءة العامة على جمهور معين ، وأنا أدرك أنه في لحظة القراءة العامة يحدث شيء خاص بشيء يختلف بشكل كبير عن القراءة المنعزلة ، فهناك جسد الشاعر ، وصوته ، وعيانه ، وبالتالي هناك شيء شبيه إلى حد ما بما يحدث خلال العرض المسرحي ، بالرغم من أن الشاعر ليس مثلا.

#### ■ أخيرا ، وعبد اللطيف اللعبي يتوجه إلى المغرب بعد

النفسي الاختياري الذي دام أكثر من عقد من الزمان كيف يقيم تجربة النفى وتجربة العودة إلى الوطن باباعدهما المستقبلية وكيف يصف شعوره وهو يعود ثانية إلى أرض الوطن بعيدا عن قضبان السجن؟

□ شعوري وأنا أتوجه إلى المغرب هو شعور عادي ، فانا من السهل ، لا أستطيع أن أسقط طويلا في مكان فيه لغة واحدة ، فيه ثقافة واحدة متعني الخاصة هي الانتقال من متعة إلى أخرى ، أنا مثقف مضفر ، وأحس بمتعة خاصة في الانتقال من اللغة العربية إلى الفرنسية والعكس لا أستطيع أن أبقي طويلا في مكان معين ، فانا لا أتمسك الاستقرار ، لكن هناك أسبابا أعظم ، هناك رغبة حقيقية في العودة إلى المغرب ، للعيش

هناك ، والانخراط في الواقع الاجتماعي والثقافي لقد أمدتني تجربتي في أوروبا بأفكار ثقافية رحيمة مختلفة ، لكنني اعتقد أن تلك التجربة قد وصلت الآن إلى حدودها الطبيعية ، وأصبحت أشعر أنني لم أعد قادرا على أخذ شيء من الغرب الآن ، بل العكس الصحيح ومن أنني يجب أن أأخذ من واقعي العربي المغربي.

● الشاعر الكبير عبد اللطيف اللعبي عاد إلى باريس مرة أخرى بعد أن أجهضت أحلامه ومشاورته في الاستقرار بمكانه الولادي.

# الروائي المبدع واسيني الأعرج يحكي دوار منحدر السيدة المتوحشة

ترجمة : جمال شوغالي \*

هي ذي «دنيازاده» تثار لنفسها وهي تستعيد صوتها، تكتب تاريخها، تاريخنا المغيب: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف وهؤلاء الجوس، ياجوج آخر الزمن، الدجال الأور، يبتذلون حروف الكتابة البهية، يشوهون صفاءها الفاتن، يغتالون براءتها، وليس لنا غير مقام رمل المائة يهيج حرائقها، حرائقنا، هو ذا واسيني يقول حريق المدينة فجيعتها في سخرية حادة، مستعيدا «دون كيشوت» وقد اتخذ «سرفانتس» طليعة ليسفر من الفروسية، ألم يقل عنها الروائي العالمي مممد ديب: «لقد ذكرتني، وأنا أقراها، بحالة الربيع والاختناق لدى «لوتين» عندما أنهى قراءة قصة «تشيكوف» (القاعة ٦).

وهنا حوار قد أجرته معه مجلة «أدب / عمل» يقول الرواية سردا وبناؤه ولغة وشخصيات ومدينة تكن أنينها المأساوي تبث عن خلاصها.

● لماذا اخترتم خلفا «لسرفانتس» شخصية رئيسية لروايتكم؟

○ ببساطة لأنني متعلق أيضا بخلق بهذا الروائي الذي هو «ميجيل سرفانتس» ولروايته الكونية «دون كيشوت» ولخطابه الساخر والذي أجده دائما حداثيا. أن تفهم مع «سرفانتس» العالم كأنه المفوض كيما تواجهه، ليس كحقيقة مطلقة ولكن كحقائق نسبية متناقضة. إنني اتفق تماما مع رأي «كونديرا»: في عمق الكتابة، في جوهرها،

هو ذا المبدع واسيني الأعرج هذا المتصوف المذهب في لهيب اللغة، في حريقها، في رحيقها، في طهارتها، شهرتها الأبية، غلمتها المشتهاة، لذتها الأسرة حنسها السكين: هذا الذابح، الذامي، المغرق حتى الابتهاج المجد في القلب وفي الجوارح يحكي عشقه الصادي لمدينة تفتنك اختناقها بالزيف والربيع والقتل: هذه الجزائر الساكنة في القلب وفي الذاكرة وفي مجرى الدم.

أي هذا الواسيني سندباد الأزمنة الآتية، تجيء من دم الشهداء، وطهارة الصديقين أيها «البشير» حفيد «الموريسكي» الأول المصنوب بأصوام الفجائع والمآسي ومحاكم التفتيش، يا أيها «العاشور الماندرينا» الذي تظهر بعياه البحار السبعة، يا «الحسين بن المهدي» يا أخويا، يا «مريش» غنج مريم البهية الزديعة الساكنة في سويداء الطفولة تقاتل نبض القلب، يا «سيدة المقام» مراثيات اليوم الحزين، وهاهم «هراس النوايا» يجتثون بأحقادهم آخر ما تبقى في صدورنا من أحلام!

وها أنت في كل هذه الأسماء وإن تعددت، مفرد أنت بصيغة الجمع، تجيء كالفوضى الغامر الدافق، طالما كالألق من لغة ابن عربي وعذابات العلاج ومكاشفات البسطامي ومواقف التنفري: عرس اللغة للأزهار، كبرياؤها السامق حتى يبرز الروح!

\* قاص من الجزائر.

العدد الرابع عشر - أبريل ١٩٩٨ - نزهة

وأكثر عدلا، وبالأخص أكثر إنسانية. رحلة الاثنين، الأولى داخل نفق البيروقراطية والثاني داخل دهاليز المدينة، وكلتاهما تسمحان بتجديد الحقائق المغفلة، إنها تجربة، ليس للأشخاص ولكن للألة الجهنمية التي هي النظام، الذي لا يريم ولا يبرح، والذي يمثل الشر المستطير والذي يسمح كل احتمالات التجديد، ففي العالم البيروقراطي للموظف ليس هناك من مبادرة ولا فعل ولا حرية، لا يوجد غير الخضوع الأعمى، وتحديد شخصية في هذا العالم هو قتل، إفراغه من كل قدرة إبداعية. لعل هناك مبالغة أدبية بسبب بنية السخرية... قبل ذلك وجدت القرصنة والبحر اللذان أنعشا طبقة الدايات والبليات، والآن هناك الدهاليز النفطية التي تأخذ مكانها. إن العقلية القبلية والعشائرية والعائلية هي نفسها، اعتقد أننا لا يمكن بأن نؤسس للحدادة على أنقاض البهائية!

● ما هو جزء السيرة الذاتية، الشهادة في نصكم؟ هل يمكنكم أن تكتبوا، كما في السينما في مقدمة القصة «كل تشابه مع الشخصيات والوقائع التي حدثت لا يمكن أن تكون إلا محض مصادفة»؟

○ إنني أقول ذلك تشابه مع .. هو متعدد المقصود، لم أحبب أبدا السيرة الجاهزة، الرواية هي قبل كل شيء رواية، كتابة، وكلمات، إنها دعوة لفك لغز، أو بكل بساطة، استقهام، إن جوهر الرواية استقهام افتراضي، أحيانا نقول إن رواية ما تسرد حياة «كافكا» وفلسفته ولكن في الواقع ليس بإمكاننا أبدا أن نستخرج من رواياته فلسفة متماسكة، فهناك مشاهد يتكلم فيها الكاتب، نحس تدخلاته، وكل ما يقوله ليس مهما إلا داخل المحل المغناطيسي للشخصية. في نصي تفاصيل ذاتية ولكنها معومة بتفاصيل روايتي حتى تفقد هويتها كيما تصبح «وهما صراحا، وهما» مثلا كانت موجودة فعلا، إنها جذتي التي قلبها الموت منذ عشرين سنة خلت والتي أثرت في حياتي إلى الأبد. لم تكن ضريبة، ولم تكن تصلي أمام لوحة «دالي»، لقد كانت أمي، بالأحرى التي تقفل ذلك، في مكتبي، كلما زارتني، وعند الصلاة .. كانت جذتي تدبر اللوحة ثم تنسأها بعد ذلك في تلك الوضعية. وهذه اللوحة التي تدبر ظهرها لكل مار تهرني. لماذا هي مدبرة؟ ولم أدرك سر ذلك إلا متأخرا! إنها مشكلة ثقافية أعياها، وهي حدث أثر في تأثير كبير، إنه يعني أن الأشياء تغيرت إلى الحد الذي فقدنا فيه الروابط العائلية، إذا كان عنصر السيرة الذاتية موجودا فقد انصرف عن دوره الطبيعي كيما يعانق نور آخر يحيل إلى الأبد لا الحياة الخاصة وبعيدا عن كل ذلك لم أعمل أبدا بوزارة

هناك استقهام وليس اتفاقا أخلاقيا أو غيره. ليس هناك قط حقيقة مطلقة، بل إبهام جهنمي لأن الحقيقة المقدسة تشظت لمئات الحقائق الصغرى النسبية، والرواية هي التعبير الأبقى لهذا التشظي والتفتت. إن الرواية ستزول يوم يتوقف هذا التفتت. فالرواية بوصفها فنا هي بالأساس متعارضة مع الحقائق الكلية المطلقة، إذا كانت موجودة، وكذا مع جميع اليقينيات، هذا من جهة، ومن جهة أخرى أشعر دائما أنني تركت خلفي بعض جذوري، هناك في إسبانيا، فانا خلف عجوز مكتبي غرناطي والذي ذات يوم، وهويرى مكتبته تحترق تحت السنة نار محاكم التفتيش عض يده كوحش مجنون، لقد أقسم بأغلظ الإيمان ألا يضع قدميه أبدا في بلاد يكون فيها الكتاب عدوا، والذاكرة تصبح رمادا. لقد عبر البحر فوق خشبة كيما ينهضي عند الضغطة الأخرى إلى الوحدة ويموت مسموما بقطعة لحمه نفسها... الاندلسيون يقولون بأن الغضب يهدد ردود أفعال كيميائية من نوع السم في الجسم! لقد عرفت كل هذا مستمعا لشيوخ قريتي الصغيرة، وبالأخص جدتي التي تمتلك ذاكرة عجبية تيدها حتى تخوم القرن السادس عشر. لقد تركت لي جزءا من تلك الذاكرة الفاتنة، إنها خليط مهول من الواقع والخرافة!

● في الرواية هناك نظرة مزدوجة للجزائر: نظرة السارد، الموظف بوزارة الثقافة، ونظرة الصحفي الأسباني «دون كيشوت»، لماذا هذه النظرة المزدوجة، هذا السرد المزدوج؟

○ إن ما أردت أن أكتبه هو رواية عن الجزائر. رواية تقول الألم بالضحك والسخرية. فعندما يبلغ الألم نروته فليس هناك من اختيار إلا بين الجنون أو السخرية، ولقد اخترت الثانية. وكلما تقدمت في الكتابة، انفتحت بنية الحكاية باتجاه شيء أكثر تماسكا وأكثر عمومية، لقد وجدتني وجه لوجه أمام تحول لوطن بكامله: رواية تحكي الارهاب الذي ليس له من هم غير مسح الفكر وكل قيمة إنسانية، مسح فقط عنيف وليس له من تفسير إلا الأمية. وعليه فقد وجدتني أمام نظرتين للمشكلة، ولكنهما متشظيتان، الأولى وتتعلق بسعدون كيشوت الذي يكاد يكون فلكلوريا، الثانية، «بحسبسن»، وهي العميقة ولكنها غير كافية إنه لا يملك الحقائق والرمازات، إنها نظرة على العموم، غامضة، يتداخل فيها الخوف والخضوع والوطنية. والأهم في كل هذا أن النظرتين تلقينان كيما تكونا نواة واحدة أكثر اتساعا

الثقافة ، ولكنني مع ذلك كنت قريبا وقاب قوسين أو أدنى من العاملين بها.

### ● في تعارض الحاضر / الماضي حضور الحنين قوي جدا ، كيف تعلقون ذلك؟

○ إن أكثر ما يدهشتني ليس خراب هذي البلاد، وإنما الوعي بهذه الكارثة، وموقع الماضي والحاضر في هذا الوعي فما يتمس بمدينة مثل الجزائر هي عجزها عن عيش حاضرها في انسجام مع ماضيها الذي لا يتقصه اليريق. لقد غدت مدينة بلا ذاكرة، حين هذه الرواية ، إذا كان هناك حنين، يمكن أساسا في ضياع المعالم. والدولة الحديثة لا يمكن أن تؤسس داخل الفراغ! الدولة هي مجموعة معقدة من التراكمات والقطائع، إن ما أصاب ثقافتنا هي القطيعة مع ما يمنح الحياة والتنوع لبلادنا. حي بلا ذاكرة وبلا ثقافة شعبية حي ميت، حي مفتوح على جميع المغامرين الذين لم يرهقوا أنفسهم في تحطيمه من أجل مصالح تجارية، وليس الإسلامية إلا مرحلة لهذه المغامرة التي ستطمح بدورها ما تبقى من إنسانية هذه المدينة وشعريتها! فأنا لست مناصرا للعاصي، وإنما للحظائير الثقافية المتشابكة التي أسأنا تسييرها. وسرعاتنا واحد من هذه القواعد العظيمة والكهف صورة ذلك الأثر. ابن خلدون أيضا له ذلك الأثر في فرندة، وجزء كبير من الجزائريين يجهلون ذلك لأن أحداثنا كهذه ليس لها من موقع في المدرسة، إنها مواعيد ضائعة، الضياع الأكبر، ماضٍ مفرغ من قدرته. وفي روايتي لا أعيد إنتاج الماضي، إنه كما هو، وما يهمني بالمقابل هو لحظة الضياع التي أسأطها كيفما أذهب مباشرة باتجاه قلب الأشياء معاولا فهم المسألة التي تشيع وعيها، المسألة هاجسي المركزي في كتابتي الإبداعية، ومن خلالها أرى الماضي والحاضر.

### ● ما الوزن الرمزي الذي تحلم به «هنا» هذه الجدة الضميرة المولعة بالأساطير؟

○ «هنا» هي التحول. إنها ما تبقى من الذاكرة : مكان اللقائات التي تمدت عنها أنفا، والتي للأسف لم تكن دائما ناجحة . «هنا» عودة هذه الصورة التي هي في طريقها إلى الاندثار داخل الصمت والخوف. إن هذا الماضي يظل ضريبا ، نوع من التحديد دون قيمة، إذا لم يندمج في نظام قيمي يسعى إيجابيا نحو حدثاته تكون فيها الاختيارات الأساسية أمرا لا انعكاس له.

### ● ما هو الخطر الحقيقي الذي يعمله «دون

### كيشوت» للسلطة التي قبضت عليه؟ كيف تعلقون طرده شرطية؟

○ «دون كيشوت» ليس بالتاكيد خطرا كبيرا على السلطة لأنها تملك مثل غيرها من السلطات في العالم الامكانات الضرورية للاستبداد. إن «دون كيشوت» كان خطرا على النظام. إن هامش التحرك يسمح بما يلي: يمكنك أن تسب السلطة القائمة دون خطر كبير ولكن لا يمكنك أن تشكك في النظام وممارساته الخفية وآلياته الغامضة. فمُنذ عقود ونشاطه الحقيقي عنكبوتي، ترتبط فيه مصالحه الكبرى بقوى خفية.. وكل الأخطار يمكن أن تكون ممكنة حتى الاغتيال. إنها ممارسات إجرامية قليلة مترسقة في مجتمعنا. والاضطراب المنظم ضد «بوضياف» هو أمثال الدموي لهذه الممارسة . فلا «حسيسن» ولا «دون كيشوت» كانوا يهدفان الى تعرية النظام ولكنهما فجأة وهما في مغامرتهم، المفروضة التي سمح بها النظام نفسه خطأ، جعلتهما يكتشفان الكارثة المستترة خلف الصور الكاذبة والخطب الأفاقية. لقد أوقع النظام نفسه في شرك تناقضاتها. فلقد طرد «دون كيشوت» بالاستعمال المطلق ولقد حمل معه ما لم يكن يريد أن يعرفه، و«حسيسن» مقبوض عليه من قبل مجموعة مهولة، ويمكننا أن نتخيل الآخرين، إنها هذه الطبقة المتحضرة دوما من أجل المحافظة على مصالحها حتى وإن تعاونت مع آلة الموت الإسلامية . لقد قطع ذكر «حسيسن» وحز لسانه من منيته، ولكنهم لم يقتلوه لأن الإسباني هناك في الدعوة الأخرى وهو يملك جزءا من الحقيقة، إن «حسيسن» رغم الخوف من هذا التشويه فإنه يباشر بكتابة حياته ليترك الحقيقة تأخذ مجراها ومرسامها. فهو أيضا، وبهذه الطريقة يساعد على ذهاب النظام دون أن يشعر بذلك ، ودون أن تكون له النية لفكسه وتعريته!

### ● في روايتكم «النفثار» كثيرة ولا تعارض دائما : جزء من الماضي يرتبط بالحاضر (سرفانتس ودون كيشوت، هما معا اسيران، صافية تشبه زريسة)، الساردان يكملان الحكاية نفسها ، العنف الإسلامي وعنف السلطة يطارد كلاهما الأبرياء أنفسهم، ماذا كنتم تقصدون بلعب المرابا؟

○ لست متفقا تماما مع ما تقول، ففي كل نظير هناك ملمحان: تقاطع وتعارض، وعليه فليس هناك نظير بل إعادة إنتاج للسمات نفسها بين شخصية وأخرى، نأخذ مثلا لذلك «سرفانتس» و«دون كيشوت» الجد وأبن الحفيد. قيم يشتركان؟ في أشياء كثيرة، بالتاكيد ، وبالأخص في المغامرة، في هذا البحث عن الحقيقة نفسها

أن تموت على أن تتخلى عن جسدها، هذا الحضور النسوي الذي ينتهك بقوة عقلية القرون الوسطى فرض مشكلة، بالأساس فإمرأة مانصة الحياة، إذن الأمل، وقانونها الاجتماعي، في صف الخاسرين في مجتمعاتنا، وليس لها ما تضره، لقد تخدعت جنرياً ضد ديكتاتورية الذكور. وأنا أقول هذا الذي أقوله لست موالياً للفكرة التي تجعل من المرأة إلهاً لا يكتفي إلا بذاته. الجنسان لهما معا قدر واحد وخسارتكما أو نجاحكما لا يفترقان، ولا يمكنني أن أتصور أحدهما إلا من خلال الآخر في تكاملهما واختلافهما سواء بسواء.

● **إن السارد يبدو بالتناوب متسرداً، ضعيفاً، مثالياً، بريئاً، ضحية ومتواطئاً وشريكاً للنظام.**

○ نعم هو كل ذلك، إنه مواطن عادي إنه لا يجبل «الحقائق الأربع» وهو في لحظة معينة من تاريخه، كان يعتقد أن بإمكانه تغيير الأشياء، وهو يعرف جيداً أو يوضح أن ألم البلاد لا يفيء إلا من العجز والرداءة. ولا أحد يمكن أن يتواجد في مكانه! إن في هذي البلاد بيروقراطية جهنمية، ووجودها لا يخدم غير المصالح الكبرى وليس المواطن أو الدولة، وهؤلاء الناس سائقون أو يجعلون أنفسهم متواطئين خوفاً من الاغتيال التي سيتعرضون لها، وهذا «حسيسن» يتحدى هذا الخوف مضيقاً مصالحه الصغرى!

● **إن روائيتكم لا تترك مكاناً لسأمل بين الدهاليز والمدينة الممتعة والاستقطاقات، لماذا حالة الغشل مع الانسانية - بالآخرى المثالية - هذه التي تصاعد من النص كله من خلال مغامرة «دون كيشوت»؟**

○ إن المسألة هي هاجسي المركزي في الكتابة، كتابتي، إنها - المسألة - تحتل جزءاً من لاشعورنا، مسألة الأشخاص وهذا البلد، هؤلاء الذين يصرون إصرارهم على الهروب من قدرهم المحتوم، ولهذا السبب يسقطون، وقد أوقفوا أنفسهم في شراك أعمالهم، ولكنهم لا يتوانون عن اكتشاف الحقائق التي تمنحهم معنى لسقوطهم. ففي الحياة هناك مسارات حتمية لا تكون إلا داخل الآلام العظيمة، والنوايا الحسننة لآلامك وهؤلاء لا تفعل شيئاً، وعندما تتجمع بعض الشروط التاريخية وتتفرع فإن مسار الأشياء يتأخذ سبيلاً. ففي المدى القصير، يمكن أن نكون متشابهين ونحن نرى كل اليقينيات تتهاوى في الفراغ ولكننا في الوقت نفسه نتحرر من هذه اليقينيات، وهذا ما يصنع مجتمعنا ووعينا الجديدين معا. وعليه ففي المدى البعيد، لا يمكن إلا أن نفرح.

عندما يكون ثمنها غالياً، ودون أحكام مسبقة، فقد شارك «سرفانتس» في حروب دينية، ليس كمرتزق، وإنما كإنسان مقتنع بما يفعله. ولقد بدأت مغامرته سنة ١٥٧٠ عندما التحق بجملة ضد الاثراك والتي كانت نهايتها الاخلاق في نيقوسيا، وفي السنة الموالية كان بطل المعركة البحرية «De lépante» تحت إمرة «دون جوان» النمساوي حيث أصيب إصابة بالغة وفي سنة ١٥٧٢ شارك في معركة «نافارين» وفي سنة ١٥٧٣ ساعد على الاستيلاء على تونس التي استعادتها القوات التركية سنة بعد ذلك.. إلخ.. دون الحديث عن مغامره التي بدأها في الجزائر... وما يهمني في كل ذلك، ليس الحروب، التي لها بداية ونهاية، ولكنها الرغبة والقوة تملأه كيما يكون للحياة معنى هي ذي الحياة بدأت تفقد ذلك المعنى شيئاً فشيئاً. وليس مهما إذا كان هذا المعنى ضابطاً تاريخياً. إنه عالم يسمى سعيه الحديث باتجاه الوجود، منتهياً الى اللامعقول ليترك مكانه لعالم جديد ذي قيم أخرى وعلام لكثير من الغوض؟

وهذا «دون كيشوت» يكاد يكون شبيهاً به: إنه مغامر وبهانة من المعنى وهو في الجزائر وقد حدث له ما حدث لـ«سرفانتس» و«زريدة» لم تكن لتطلب منه أن يتقدمها من الملاحدة والمتردين وإنما كانت تريد منه أن يقفها فقط. ولم يفرج من هذه المغامرة بينينيات وإنما بكلير من الأسلة. لـ«دون كيشوت» صنو «سرفانتس»، لقد كان متورطاً في أسئلة أدبية. وهكذا هي لعبة المرايا تعمل بانعكاساتها على كشف جزء مما هو خفي للقاري.

● **الشخصيات النسائية في هذه القصة تبدو عديدة مصممة ملتزمة في معارك ايجابية. فهل النساء أكثر فعالية من الرجال في مواجهة الشر والنسيان والابادة؟ ولكن ماذا عن «مائية» «زريدة» هذه المرأة الرائعة، مع أنها كانت حليفة القوى القمعية؟**

○ لا، أبداً. مائية مثل «حسيسن»، إنها تعيش داخل نظام يسحقها سحقاً، ولكنها تصر إصرارها على البقاء، وهي ليست حليفة النظام هذا العاجز عن إنتاج العلم، وهي دوماً تعلم بعالم آخر، إنها وعي مغيب، وبالتالي أكدت فإن الحضور النسوي يهيم في رواياتي ولهذا أسباب اجتماعية ونفسية. إنني ترعرعت في بيت وفي قرية كانت النساء فيها حاضرات والرجال غائبين في الهجرة. إن ذلك يتعلق بالرواية التي صدرت بالمانيا (يقصد رواية سيدة القمام، مرثيات اليوم الحزين) والتي رفض الناشر أن يشرها. نشرت مؤخرًا بالجزائر عن مؤلف الشخصية في هذه الرواية راقصة باليه تقضل



## نشيد الظفر

ترجمة وتقديم

المهدي أخريف\*

قصيدة «نشيد الظفر» قصيدة أساسية في تجربة بيسوا الشعرية . بها دشّن الولادة الشعرية للبارودي كامبوس Alvarode Campos ، الذيد الشعري الأكثر بيسوية من بيسوا نفسه . لقد انكتبت هذه القصيدة - النشيد في ذلك اليوم الإبداعى الخارق في حياة بيسوا: يوم الثامن من مارس ١٩١٤ الذي عاشه لحظة من كتابات شعرية متصلة فيما يشبه الانخطاف اثمرت ظهور معظم قصائد «راعى القطيع» للبرطوكايرى Alberto Calero ثم قصيدة «مطر سائل» لبيسوا نفسه وأخيرا «نشيد الظفر» هذه جميعها انكتبت دفعة واحدة ويدون تشطيطات معلنة بدايات تجربة التعدد والتكاثر الذاتى الشعري الذي سيعرف فيما بعد المزيد من الولادات والخورق.

المجوف، تعذيب النوات وشيها على نيران لا ترحم .. وقبل ذلك وبعده مساءلة الوجود والأشياء بهذه وعنف الاحتجاج الجذري والدائم على ما لا علاج له : الوجود القسري في عالم القس.

\*\*\*

ولد البارودي كامبوس - حسب التاريخ المقترض الذي وضعه له بيسوا - في طابيرا Tavira ، الميناء البحري لـ Algarve يوم ١٥ أكتوبر ١٨٩٠ . لم يحدد يوم وفاته الذي لا ينبغي حتما أن يكون سابقا لشهر أكتوبر ١٩٣٥ .

بين بيسوا وكامبوس ، انعقدت أواصر صداقة متينة ، إذ كثيرا ما خاطب الأول الثاني بعبارات ودية غير مألوفة لديه مثل «ولدي» ومصديقي المسكين النقص . إن «كامبو» هو البيسوي الأكثر بيسوية في بيسوا .

بعد إنهائه دراسته الثانوية انتقل الى إنجلترا لدراسة الهندسة البحرية ثم عمل سنوات عديدة من بعد، في مؤسسة بناء السفن في نيكاسل في سنة ١٩٣٤ عاد بصفة نهائية الى لشبونة ليقرغ للأدب بعدما تخل عن مهنة الهندسة.

وإذا كان الخلاف بين الباحثين والدارسين متشعبا حول ما هو شديد وما هو مستعار من الأسماء أو «المفترعات» الاسمية البيسويّة في مجال النثر فليس ثمة خلاف أساسي حول اتداده في الشعر وهم : البرطوكايرى<sup>(٢)</sup> ، البارودي كامبوس، ريكاردو ريبس Ricardo Riles<sup>(٣)</sup> وكوليفو باشيكو<sup>(٤)</sup> Coleho Pacheco المتحفظ علي.

لقد اختار بيسوا إذن أن يتكاثر ويتعد ، أن يتخفى وراء اقنعة شتى (بعضها لم يكتشف إلا منذ شهور فقط). غائبة كثيفة ومضللة حتى بالنسبة لصانعها وراعي كائناتها، القليم حيث لا يعلم وحيث استحتمل هو بدوره الى قناع الى مجرد اسم مستعار . إحساسه الجذري المريح بخواء الوجود وهشاشة واقعية الواقع ألجأه الى ضرورة اللعب، اللعب السوداوي والتكتيب بممكنات الخيال ومهاري الداخل ، ألجأه الى الايمان بواقعية الوهم الى إخصاب الهويات والذرات الكامنة والمكتنة في ذاته الى أقصى الحدود للمكنة مغامرا بكل رأسعالمه من المشاعر والحدوس والأفكار والمواقع .. لم يثته شيء عن التفرغ كلية لتشبيد قارته العجيبة : قارة الهدم والتشكيك والصراخ والسخرية السوداء، الأنين المكتوم والحنين، والفارقات والفناء

\* شاعر وكاتب من المغرب.

لقد اُدرج الرابع عشر، أبريل ١٩٩٨. نزهى

الجنس الهدامة: لكم أحب كامبوس أن تطحنه تلك الوالاب الفوارة، هذه الرؤية الشاذة هي في الواقع، أقل فانتستيتية مما تبدو، وهي ليست مجرد وسواس خاص بكامبوس. الآلات هي التناسل وتكاثر الأنساق والمنظومات الحيوية. وهي تقفنتا وتبعث فينا القشعريرة لأنها تمنحنا الانطباع الانى للذكاء واللاشعور، كل ما تقعله تفعله بإتقان لكنها لا تعرف ماذا تفعل. أليست هذه سمة من سمات الانسان الحديث؟ غير أن الآلات هي فقط أحد وجهي الحضارة المعاصرة. الوجه الآخر هو الاختلاط الاجتماعي.

بالصراخ ينتهي «نشيد الظفر». يفقد البارودي كامبوس، وقد تحول الى حزمة طرد، عجلة القدرة على استخدام الكلمات: فيلجأ الى الصغير الى الصرير، يشرع الاجراس، يدق بعنف ويديوي ثم ينفجر كلمة كاييرو (المعلم) تستدعي وحدة البشر والمجر والمشرات أما كلمة كامبوس فتستحضر الصخب المتقطع للتاريخ. الوهية الكون والوهية الآلة إذن شكلان لالقاء الوعي.

### نشيد الظفر

على الضوء المزم لمصابيح المصنع الكهربائية الضخمة  
أكتب عموما  
صارا بألسنتي أكتب مفتاظا مثل وحش أمام  
كل هذا الجلال،  
أمام كل هذا الجمال الذي لم يعرفه البتة القدماء  
أوه، أيها العجلات التروس أيها الر-ر-ر-ر  
الحالذ التشنج الفظ المحبوس للأليات المهيجة!  
المهيجة بدائلي وبخارجي،  
على امتداد أعصابي المحتنطة،  
ولحلمات كل ذلك الذي أحسه.  
شفثاي تيستا، لفرط ساعك عن كذب  
أيها الضجيج الحدائلي المائل.  
رأسي يتأجج اشتعالا من أجل غناؤك  
بغلو تعبيرى بأحاسيسي الغالية كلها  
بمعالاتكن المعاصرة أيها الماكينات.  
عموما أنظر الى المحركات كما لو الى طبيعة استوائية  
- مدارات إنسانية هائلة من حديد ونار وقوة -  
أغني، وأغني الحاضر وكذلك الماضي والمستقبل،  
لأن الحاضر هو كل الماضي وهو كل المستقبل.  
وهناك أفلاطون وفرجيل بدائلي الماكينات

كان كامبوس خلافا لاستاذاه كاييرو وصديقه ريبس، ميالا الى التأثر بالظواهر والتقلبات الأدبية لعصره، مهتما بوجه خاص بالقضايا التي أثارها الطليعة الأدبية (وهي قضايا لم يسايرها بدون شروط في أي وقت من الأوقات).

كامبوس في رأي ريبس «ناشر كبير.. مع علم كبير بالايقاع» لأنني يقول ريبس «لا أرى فارقا أساسيا بين الشعر والنثر»<sup>(٢)</sup>.

غير أن كامبوس - مثل غيره من الأنداد - لم يحظ بمعروية واسعة في حياته بالرغم من القضية التي أثارها في صددين من أعداد مجلة أوربي. وطوال العقد العشرين اكتفى بنشر بضع قصائد في مجلات أدبية أبرزها «المعاصرة». وفي بدايات الثلاثينات لم يكن معترفا به كشاعر كبير سوى من طرف دائرة محدودة جدا من مثققي مجلة «مضوء»، وكذا من قبل بعض الجماعات الأدبية الصغيرة في لشبونة وأبورطو، فضلا من كاتبين وناقدين فرنسيين فما بير أوركاد Pierre Hourcade وأرماد غير Armand Guibert الذي شرع فيما بعد في ترجمة أعماله الى الفرنسية.

يقول أوكتايف باث عن «نشيد الظفر»<sup>(٣)</sup>:

«تمتلك قصيدة كامبوس الأولى «نشيد الظفر» أصالة خداعة، فهي في الظاهر صدى لاصع لويتمان والمستقبلين أنها نشيد لا يمكن أن يقارن إلا بثلث القصائد التي كانت تكتب في نفس تلك السنوات في فرنسا وروسيا وأقطار أخرى. لكن الفارق ملموس. فويتمان آمن فعلا بالانسان وبالآلات، أو بعبارة أفضل، آمن بأن الانسان الطبيعي لم يكن معاديا للآلات. عقيدة وحدة الوجود لديه تستوعب حتى الصناعة والقسم الأكبر من أخلافة لا يسير في نفس اتجاه تخيلاتنا، بعضهم يرى في الآلات لعبا مدهشا. إنني أفكر في فاليري لاربيو وفي Barnabooth الذي ينطوي على أكثر من وجه شبه مع أليارودي كامبوس إن موقف لاربيو تجاه الآلة هو موقف أبوقوري، موقف المستقبلين منها مؤلف رؤيوي فهم ينظرون إليها كما لو كانت البركي المدمر للانسانوية الزائفة «والانسان الطبيعي» تبعا لذلك. لا يقترحون أسئلة الآلة بل بناء نوع إنساني جديد مشاكل لها. الاستثناء هو ماياكوفسكي. ولا ولا حتى هو. أما «نشيد الظفر» فليست قصيدة أبوقورية ولا رومانطيقية ولا ظفرية إنها نشيد غضب واندحار، وفي هذا تكمن أصالتها.

للمصنع هنا عبارة عن «منظر استوائي» مأهول بحيوانات عملاقة وشبقة، بجماع لا نهائي للعجلات والرمز والبكرات، حيث الايقاع الميكانيكي يتضاعف وجنة الحديد والكهرباء تتحول الى قامة تعذيب الآلات هي أجهزة

والأضواء  
الكهربائية فقط لأن الزمن القديم موجود هناك.  
وفرجيل وأفلطون كانوا إنسانين وثمة فلذات  
من الأسكندر المقدوني من القرن الخامس ريبا،  
ذرات قد تصاب بالحمى ذات يوم في دماغ  
أسخيلوس القرن المئة، تسري عبر أحزمة الاتصال  
اللاسلكي هذه وعبر هذه المكابس  
وعبر هذه المقارن،  
مزججة صارة مفرّبة مخمّمة مدوية  
محدثّة في مداعبة مفرطة في الجسد  
بمداعبة مصنوعة في الروح.  
آه، لو أستطيع التعبير تماما كما يعبر محرك!  
ليتني مضبوط تماما مثل آلة!  
ليتني أستطيع المضي ظافرا عبر الحياة  
كسيارة من آخر موديل!  
لو أستطيع أن تشرب هذا كله فيزيقيا بالأقل،  
أن أنفّق كليلية، أن أنحل تماما، أن أصير مسام  
لجميع عطور الكاربورات والحرارات وفحوم  
هذه الزهرة الفخمة، السوداء الصناعية والشرهة.  
متأخيا مع جميع الديناميات!  
احتياج مختلط من جراء صبروري الجزء الوكيل  
من الدوران الحديدي والكوني  
للقطارات الباسلة،  
لنقل البضائع في السفن،  
لدوران الرواق البطيء والشيق،  
للضجة المؤدبة للمصانع  
ولما يكاد يكون سكوتا هامسا ورتيبا  
لأحزمة الاتصال اللاسلكي.  
ساعات أوروبية منتجة، مضغوطة  
بين الماكينات والاندفاعات النافعة!  
مدن كبرى راسية بمحاذاة المقاهي،  
في المقاهي - وأحات اللامجدي الصاخب  
حيث يتبر ويطرسب  
ضجيج النافع وإشاراته،  
والعجلات، والعجلات المسننة وحوامل التقدم!  
منرفا جديدة لا روح لها من أرصفة ومحطات!  
حماسات جديدة بحجم الراهن!

رافلات من صفيح حديد باسم ترقد في المرافي،  
أو ترفع، فجأة، على الأسطح المائلة للموانيء!  
حركة دولية عابرة للمحيطات Canadian Pacific!  
أضواء وحى ضائعة من زمن في الحانات، والفنادق،  
في الـ Long champs وفي الـ Ascots وفي الـ Derbies،  
وتتوغل في شوارع الأوبرا والبيكاديلي بمثابة  
روح في الداخل!  
هي - لا الشوارع هي - لا الساحات، هي - لا - هو  
الجنون!  
كل ما يمر وما يتوقف أمام الواجبات!  
تجار مشردون، مختنون متأنقون يافراط في لباسهم،  
أعضاء معروفون في نواد استقراطية،  
هيات ضامرة مريبة أرباب أسر سعداء على نحو  
غامض  
وأبويون حتى من خلال السلسلة الذهبية  
التي على صدرتهم!  
كل ما يمر، كل ما يمر ولا يمر أبدا!  
حضور القوادات المبرز زيادة على الزوم،  
التفاهة المسلية (من يعلم ماذا يوجد في الداخل؟)  
للبرجوازيين الصغريين، الأم وابنتها،  
وهما تسيران في الشارع بدون هدف ثابت،  
التغنج الأنثوي الزائف للمواطنين الذين يعمرون  
مناقيلين

وكل أولئك البشر المتأنقين  
الذين يتجولون مستعرضين ذواتهم  
والذين يملكون في دواخلهم روحا  
(أوه، لكم أرغب في أن أكون قوادا لهذا كله!)  
الجيال المدهش للفساد السياسي،  
فضائح مالية ودبلوماسية لذيذة،  
عنف في الشوارع  
ومن حين إلى آخر العوية قتل الملك  
غامرة السموات الروتينية واللامعة  
للمحضرة اليومية بأنوار المعجزة والصلف!  
أخبار صحف مفندة،  
مقالات سياسية صريحة في عدم صراحتها،  
أخبار Passez-à - la caisse جرائم كبرى  
- في عمودين ثم انتقل إلى الصفحة الثانية -

أضاجعكن بالكامل، مضاجعة امرأة جميلة  
خالية من الحب،  
امرأة نلتقيها مصادفة فتبدو غاية في الاثارة.  
Eh - là - ho لواجهات المتاجر الكبرى!  
Eh - là - ho لمصاعد كريات العبارات!  
Eh - là - ho للتغيرات الحكومية! تغيرات  
حكومية!

برلمان، سياسات، مقرر وميزانيات،  
ميزانيات مزيفة!  
(ما من ميزانية إلا وهي طبيعية تماما مثل شجرة  
وما من برلمان إلا وهو جميل مثل أي فراشة)  
E - là الاهتمام بكل شيء في الحياة،  
لأن الحياة هي الكل من لعان الواجهات  
إلى الليل، الجسر الخفي بين النجوم  
والبحر القديم والمهيب الذي يغسل الشيطان  
والذي هو نفسه، يا للشفقة، منذ كان  
أفلاطون واقعيًا هو أفلاطون  
بحضوره الملموس حاملا جسدا وروحا بداخله  
وهو مجادث أرسطو الذي ما كان ينبغي أن يكون  
تلميذه!

قادر أنا على أن أموت مطحونا على يد محرك  
شاعر بالاستسلام اللذيذ لامرأة تضاجع.  
فتلقذفوا بي إلى الأفران العالية!  
اطرحوني أسفل القطارات!  
اجلدوني بحذاء السفن!

هي ذي المازوخية من خلال الماكيتوية!  
سادية الحدائي المجهول سادية الأنا والضمجيج!  
up - là 0 hô johey ganolor de Derley

من ذا الذي يستطيع قضم «اللب»؟ ذي اللونين  
(طويل القامة أريد أن أكون حد عدم استطاعتي  
اجتياز أي باب!

آه، النظر عندي عبارة عن شلوذ جنسي!  
Eh - là - eh - là، eh - là أيها الكاتدرائيات  
دعني أشهم رأسي على زواياكن، ثم فليمتنع  
على الجميع أن يتعرفوا علي عندما أسحب من  
الشارع  
نازفا دما!

الرائحة الطرية للداد المطبوعة!  
لافتات الصفت للتو مبلة ما تزال!  
صفراء تظهر للعيان، يحزام أبيض!  
كم أحبك جميعا، جميعا  
كم أحبك جميعا بكل الوسائل  
بالنظر والسمع والشم،  
وباللمس (وهو ما يعني لدي لمسه مباشرة!)،  
وبالدكاء الشبيه بهوائي تجعله يبتز  
أوه، لكم تهيج حواسي كلها من أجلكن!  
سيادات، دراسات بخارية، تقدم في الفلاحة!  
كيمياء زراعية والتجارة تكاد تصير علما!  
أوه فرسان الصناعة الجوالين،  
التمديدات الانسانية للمصانع والادارات المتقاتلة!  
أوه للثياب في واجهات المتاجر، أوه للمانيكيات!  
لآخر صرعات الأزياء!  
لمواد لا نفع فيها يرغب في شرائها الجميع!  
مرحى، مخازن هائلة ذات شعب متعددة!  
مرحى، اعلانات كهربائية تبرق وتختفي!  
مرحى بكل ما يصنع اليوم، وبكل ما هو اليوم  
يختلف عن الأمس!  
إيه أيها الأسمت المسلح، البلاط، الطرائق الجديدة!  
التقدم المجيد في أسلحة الدمار!  
المدرعات، القواصم المدافع، المدافع الرشاشة،  
الطائرات!  
أحبكن كلكن حب حيوان مفرس  
أحبكن حب أكلة اللحوم،  
مضللا ونظري مشدود إليكن  
أوه أيتها الأشياء الكبيرة، المبتلة النافعة اللامجدية،  
يا أشياء جديدة بالكامل،  
يا معاصراتي الحميمات، أيها الشكل الراهن والقريب  
لنظام الكون المباشر.  
يا لها من ثورة إلهية جديدة من دينامية ومعدن!  
أوه للمصانع، المختبرات، أوه للـ Music،  
أوه للـ Luna Park  
للمدرعات، أوه للجسور أوه للسدود العائمة -  
في ذهني المضطرب المتوهج أضاجعكن  
كمن يضاجع امرأة جميلة،

أوه أينها الترامويات ، القطر الجبلية ، المتروات ،  
ادعكنني جيدا حتى الشننج!

Hilla I hillat hilla - hbi

إضحكن مقهقهات ملء وجهي ،  
أوه أينها السيارات المكتظة بالذاعرين والقحاب ،  
أينها الحشود اليومية ، في الشوارع ، لا هي بالفرحة  
ولا بالخزينة ،  
أيها النهر المتعدد الألوان حيث بإمكانني الاستحمام  
كيف أشاء!

آه ، كم من حيوات معقدة ، كم من أشياء ، هناك  
في مساكن ذلك كله!

آه ، أن أعرف حياة الجميع ، الصعوبات المالية ،  
الدعاوي المنزلية ، الفوضى العوائد الداعرة التي  
لا يمكن حتى الارتياح فيها ،  
الأفكار التي تراود أيا كان منفردا في غرفته ،  
والحركات التي يأتيها حين لا يستطيع أحد رؤيتها!  
ألا يعرف شيء من هذا يعني أن يجهل بالكامل ،  
أوه ، أيها السعار ، الذي كما لو كان حى وهياجا  
وجوعا

يستنفد وجهي ويرجف تارة يدي  
بشنجات لا معقولة وسط

غوغاء هذه الشوارع المكتظة بالمداغعات!  
آه ، ثم أولئك العوام القذرون الذين يظهرون  
دائما مثلها هم ، ويتلفظون بالبذاءات كألفاظ مألوفة ،  
بينما أبناؤهم على أبواب المتاجر يتعلمون السرقة ،  
وبنائهم في سن الثامنة - كل هذا جميل ومحبوب  
يستدرجون رجالا ذوي مظهر محتشم  
إلى الاستمناة في فجوات سلم العمارة!  
أولئك الغوغاء الذين يجتازون السقالات  
عائدين إلى بيوتهم عبر أزقة غير حقيقية تبدو  
لضيقتها وتناثرتها!

بشر عجيب يعيش كالكلاب ،  
تحت حضيض كل النظم الأخلاقية ،  
مما لم تخلق من أجله أي ديانة  
ولا أي فن  
ولا أي سياسة!  
لكم أخبكم كلكم لأنكم هكذا ،

لا بدعرة أنتم علي وضاعتكم ،  
ولا بأشعار ولا بأشعار ،

محصنين في وجه كل أشكال التقدم ،  
فوضى عجيبة فوضى عمق بحر الحياة!  
(في ناعورة روض متري يطوف الحمار ويطوف ،  
سر العالم يعادل هذا الفعل .  
امسح العرق بكمك أيها الشغل المتبرم ،  
نور الشمس يخفق سكون الأفلاك  
جميعا علينا أن نموت .

أوه ، غابات الصنوبر المعتمة في الغسق  
حيث طفولتي التي كانت شيئا آخر  
غير من أنا اليوم ..)

لكن ، آه مرة أخرى هذا الغيظ الميكانيكي الثابت!  
مرة أخرى ، الوسواس المتسلط لحركة الأنوبيسات  
ومرة أخرى هياج الانوجد سائرا في أن واحد ،  
في قطارات الجهات كلها في العالم أجمع ،  
الأنوجد ملوحا بالوداع على جانب السفن كافة .  
وهي اللحظة بصدد رفع المرساة أو مغادرة  
الأرصفة .

أوه للحديد ، للفولاذ ، الألومنيوم ، صفائح المعدن  
الملوي!

أوه للأرصفة ، الموانئ ، القطر ، الرافعات ،  
الجرارات!

la - Eh كوارث سكبكية عظمى!

la - Eh انبهارات في عمرات المناجم!

la - Eh حوادث غرق سفن المحيطات الممتعة!

la - Eh ثورات هنا ، وهناك ، وهناك ،

تغيرات في الدساتير ، حروب معاهدات ،  
اجتياحات ،

ضوضاء مظالم ، اعتداءات ، وريبا بعد قليل تأتي  
النهاية:

اجتياح البرابرة الصفر لأوروبا ،

وشمس أخرى في الأفق الجديد!

لكن قيم هذا كله ؟ قيم يفيد هذا كله

يريق الضجيج المعاصر المحمر الساطع ، بريق

حضارة اليوم؟

هذا كله يمحو الكل ماعدا هذه اللحظة ،

فاقت الستين اسماً كان ينشر بها بعض ما كتبه وهو غزير هائل متوقع ومتشعب كماوكيفا ، لم ينشر في حياته سوى كتاب واحد هو «درجل البيت القروسي» ابتداء من ١٩٢٢ اختار نهائياً حياة العزلة والنفي بعيداً عن الاضواء في إطار استراتيجيته عيش أسماها: «باسطيقا التنازل» Estética de abdicación معتبراً أمورا كالطوح والمجد والشهرة خاصة بالمجلات والمنتجات الصيدلية. توفي من تشمع في الكبد يوم ٢٠ نوفمبر ١٩٢٢.

٢ - اليرطو كاليب: ولد في لشبونة عام ١٨٨٩ ومات بها بالسل عام ١٩١٥ ، أمضى الشطر الأكبر من حياته المفترضة في ضيقة صغيرة واقفة على شفة المجرى السفلي لنهر التاج قرب العاصمة متفرقا لتأمل الطبيعة في عزلة كاملة عما دامها. ترك من الأعمال الشعرية: «دراعي القطيع» «الراعي العاشق» و«صائد غير متجانسة».

٣ - ريكاردو ريبس: من سوانيد أويرطو عام ١٨٨٧ تاريخ ولادته مجهول. تفرغ لدراسة فقه اللغة الكلاسيكية كما تابع دراسة الطب التي تخرج بعدها دكتوراً. هاجر إلى البرازيل. جمعت صداقة قوية باستلام كاتيريو وكامبوس. لم يتعرف على بيسوا. شاعر نيق كلاسيكي محك، يتكون إنتاجه من ١٢٧ نشيدا أغلبها قصص.

٤ - كوفريو باشيكي: لا يعرف شيء من الناحية البيوجرافية بتقريب ظهور اسمه ضمن شراء ثلاثة ساعمو في العدد الثالث من «أورتي» (عدد لم يصدر قط). بعضهم يعتبره شديدا بالمصادفة بينما يعمل باحث مختص في التراث البيسوسي وهو جوار كاسيماس سيمويس João Gaspar Simões في اعتباره مجرد اسم مستعار.

٥ - انظر كتاب معودة الألهة من El Regzro de las Aiores لبيسوا نفسه والمنسوب إلى نديد آخر مغفل ومدير مساجلات ومطابخ نقدية شبيهة بين الأندلس والشعرين لبيسوا المدرج هو نفسه ضمنهم في هذا الكتاب النظري الهام الذي ترجمه إلى الإسبانية الأستاذ المخلص أنجيل كريسبو Angel Crespo ١٩٨٢. مدريد.

٦ - انظر: شيدد بحري (فرناندو بيسوا): ترجمة: المهدي أخريف. هيئة قصور الثقافة القاهرة، ص ٣٢ - ٢٤.

### إشارة ضرورية:

تمت هذه الترجمة لتقصيدة تظهر في العربية للمرة الأولى ، عن اللغة الأسبانية ، وقد اعتمدت نسختين أساسيتين أسبانيات مع ملاحظتهما بالأصل البرتغالي وبفضل معونة الأستاذ بيدرو فلاسكين دورو Pedro Velazzea Duro.

والتريمتان الأسبانيتان المعتمدتان لإحداها لاوتكافيريات في كتابه Fernando Pessoa

Antologia  
Prólogo, Seleccjony tranduccjon  
Ottavio Baz  
Editorial Lole  
Madrid 1985

والثانية لخوس انطونيو جاردينت Loe Antonio Uardent في كتابه:

Fernando Pessoa  
En palabras y en Imagenes  
Seleccjon de textos, traduccjon  
ynotas  
José Antonio Uardent  
Ediciones Siruela  
Ministerio de Cultura 1995

\* أثرت الاقربة على الأصوات هذه بأحرفها اللاتينية كما هي بدون تحوير ولا ترجمة لا يزال إيمانها وللايتها المعبرة عن عزيم أو تصور اللغة الشعرية في ترجمة الإحساس الاحتفالي والمستقبلي بالحضارة الصناعية. (لترجم العربي)

لحظة بالجذع العاري والساخن مثل وقاد بخاري،  
اللحظة العارة الصاخبة، الميكانيكية،  
اللحظة الديناميكية التي هي مرور كل سكريرات  
الحديد والبرونز وسكر المعادن جميعا.  
Ea القطارات، ea والجسور، ea الفنادق ساعة الأكل،  
Ea أجهزة من أنواع شتى ، حديدية ، خشنة صغيرة،  
آلات ضابطة طواحين حفارات،  
مكابس ، خراطات مطابع رحوية.

Eal Eal Eal

Ea كهرباء ، عصب مريض بالمادة !  
Ea تلغرافيا لاسلكية، لطافة الاشعوري المعدنية !  
Ea أنفاق ، قنوات ، بنما ، كيبيل ، سويث !  
الماضي كله في قلب الحاضر.  
Ea المستقبل كله داخل أنفسنا، ea

Eal Eal Eal

ثوار حديد ومنافع الشجرة - المصنع الكوني!  
Eal Eal Eal Ea - hō - hō - ō!  
لست موجودا حتى من الداخل. ألفت ، أندرج ألة أصير  
أشد إلى جميع القطارات،  
أرفع فوق كافة الأرضة،  
أدور في مراوح جميع السفن

Eal Ea - hō ! Eal

أنا الحرارة المعدنية وأنا الكهرباء!  
Ea وقضبان السكة أنا وغرف الآلات، وأوروبا بأسرها!  
Ea برافو لأجل ولأجل الكل، لأجل  
الماكينات المشتغلة، ea

أن أنب مع الكل فوق الكل lal hup - lal

hup - lal, hup - lal, hup - lal, hup - lal

hē , hā ; Hē; hō; Hō - ō - ō !

\*

Z - Z - Z - Z - Z - Z - Z - Z - Z

أه ألا أكون الناس جميعا ولا الجهات كلها

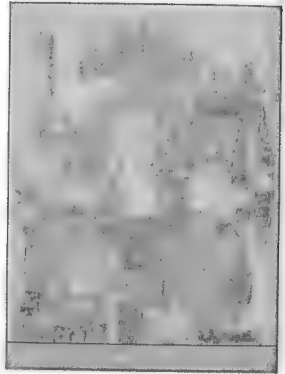
### هوامش التقدِيم:

١ - فرناندو بيسوا: ولد في لشبونة ١٨٨٨. ولم يلبسها قط باستثناء بعض سنوات أمضاها في «دوربان» بجنوب إفريقيا مع أمه وزوجها (توفي أبوه وهو صغير) الذي عين قنصلا للبرتغال هناك. لم يكمل دراسته الجامعية. فشل في تجدية حب وحيدة خاضها في حياته. كما فشل في مشاريع المجلات الأدبية الجردية والطبعية التي أسسها مع صديقه الشاعر سا- كارنيريو وآخرين بسبب هيمنة اللغزالي للمحافظة في الأدب. ورغم أسوء الاستقرارية فقد عاش حياة بسيطة متقلبة مثلها حرفة مترجم مراسلات تجارية مجول. ابتكر عددا هائلا من الأسماء المستعارة

# قطرات من نبع الديوان الشرقي

ترجمة : عبدالغفار مكاوي \*

بعد الديوان الشرقي لجوته - بجانب القصيد الدرامي فاوست -  
أرق واعذب ما أبدعه هذا الشاعر الحكيم (١٧٤٩ - ١٨٣٢) وهو  
تسجيل شعري لتجربة انفتاحه على عالم الشرق والإسلام وعلى  
الآدين العربي والفارسي - وديوان حافظ الشيرازي يوجه  
خاص - ولتجربة الحب التي مر بها في كهولته المتأخرة فجدد  
بهما شاعريته ، واستعد ربيع شبابه وأبداعه بين سنتي ١٨١٤ -  
١٨١٩ عندما نشر الطبعة الأولى للديوان. وقد انتهى كاتب  
هذه السطور من ترجمة الديوان ترجمة جديدة مخلفة اختلافا  
كبيرا عن الترجمة التي قدمها الأستاذ الدكتور عبدالرحمن بدوي  
قبل ثلاثين سنة (١٩٦٧) ، وإن كانت تدين لها ولشروحها  
الدقيقة المستفيضة بكل آيات الفضل والإمتنان والعرفان ، وقد  
اخترت لك هذه المجموعة من القصائد التي فرضت نفسها على  
فاعلت إنتاجها - ولا أقول أبداعها! - نفعاً ، مع الحرص الكامل  
على عدم التصرف فيها إلا في أضيق الحدود - وسوف انصرف على  
ذكر الكتاب الذي رويت فيه كل قصيدة على حدة من بين الكتب  
الأفنى عشر التي يتألف منها الديوان ، مع تأجيل الشروح  
والتعليقات التي لا يتسع لها المقام إلى حين ظهوره في لوبه  
العربي في وقت قريب بإذن الله ... وقد وضعت كل إضافة متي -  
للموضوع أو لضرورات الإيضاح - بين قوسين ، سواء في هذه  
القصائد أو في سائر قصائد الديوان التي نقلتها نثراً توخيت فيه  
الأمانة والدقة والشاعرية بقدر الإمكان.



«خفين ميارك»

لا تقل هذا لغير الحكماء ،  
ربما يسخر منك الجهلاء ،  
وأنا أثني على الحي الذي  
حن للموت بأحضان اللهب ،

\*\*\*

في ليالي الحب والشوق الرطيب

لله المشرق  
لله المغرب  
الأرض شمالاً والأرض جنوباً  
ترقد آمنة ، ما بين يديه .

(من كتاب المغنى)

أستاذ جامعي من مصر

الطبعة الأولى : عشر - أبريل ١٩٦٨ - نهري

يصبح الوالد والمولود أنت،  
يحتوي قلبك إحساس غريب،  
ومن الشمعة إطراق وصمت.

\*\*\*

ترك الأسر الذي عشت به  
غارقا في عتمة الليل الكثيب،  
ينشر الشوق جناحيه إلى  
وحدة أعلى وانجاب عجيب.

\*\*\*

سوف تعرفك من السحر ارتعاشة،  
ثم لا تجفل من بعد الطريق،  
وستأتي مثملا رفت فراشة  
تعشق النور فتتهوى في الحريق.

\*\*\*

وإذا لم تصغ للصوت القديم  
داعيا إياك: مت كيا تكون،  
فستبقى دائما ضيفا بيبم  
في ظلام الأرض كالطيف الحزين

«كتاب» «فأشياء»...

إن كتاب الحب  
لأعجب الكتب،  
عليه قد عكفت،  
نظرت عن كتب:

به من الأفراح  
صحائف قليلة،

وللحزن والأتراح  
ملازم طويلة،

للهمجر فيه باب،  
وللقاء فصل

مشئت شحيحا  
مجلدات الهم

مسهبة الشروح  
(بالسهد والجروح)

وما لها من حد.

أواه يا نشاني  
وجدت في النهاية  
طريقك الصحيح،  
واللغز من يحله؟  
أن يلتقي العشاق  
(بعد عذاب القلب)  
والهجر والفراق.

(من كتاب المشق)

«كتاب» «فأشياء»...

في منتصف الليل بكيت، نشجت  
لأنني احتجت إليك، شعرت بحرمانك.  
عندئذ جاءت أشباح الليل  
فخفت، خجلت.

ناديت عليها: «يا أشباح الليل!»  
ها أنت ترين دموع العين

وكم طوفت علي

وكنت غريبا في حضن النوم.

إني أفتقد الخير كثيرا، كل الخير.

بربك إلا أحسنت الظن (وأقلت اللوم).

من أضفيت عليه قدنيا ثوب الحكمة

حل عليه الكرب ونزل الشؤم!

عبرت أشباح الليل

وذهبت كالحلة الوجه

فلم تجفل بي

إن كنت حكيما أو أحمق (يعوزني الفهم)

(من كتاب المشق)

«كتاب» «فأشياء»...

خمس أشياء لا تنتج خمسا،

فافتح أذنك لتستوعب هذا الدرسا:

لا تنبت في صدر المغرور مودة،

ورفاق الخسة والوضعاء عديمو الذوق،

والعظمة لا يدركها شرير وغد،

والحانند لا يرحم عريا،

والكاذب يطمع عبثا في ثقة الناس،

فاحفظ هذا الدرس (وأمنه بالحراس)



حتى لا يسرقه أحد (الانجاس)!

(من كتاب التفكير)

«أخفقت منكم يا بني...»

أخذت منك السنوات ، كما قلت ، كثيرا

متعة ألعاب الحبس

وذكرى عبث الأوس

المغمم بدلال الحب،

وحرمت من التجوال طويلا

بين مغاني الأرض

لأنك جاوزت السن

(وشاب القلب)

لم يسلم حتى الشرف،

وكان يزين الرأس،

ولا سلم المدح وكان يسر النفس.

جف معين الخلق وغاض الشيع

فما عدت تغامر

(كي تنفض عنك غبار اليأس)

لا أدري ماذا يبقى

(من كل كنوز العالم لك؟)

يبقى ما يكفي القلب!

وتبقى الفكرة والحب!

«الفردوسي يقول...»

«أيها العالم ! قبحت وما أظفح شرك!

أنت تغزو وتربي ، وبنفس الوقت تهلك !»

(من كتاب التفكير)

«زليخا تقول...»

قالت المرأة إني فاتنة،

حزت آيات الجمال!

قلتمو إن الليالي خاتنة

سوف تذوين (ويطويك الزوال)

كل شيء خالد في عين ربي،

فاعشقه الآن فيا،

هذه اللحظة حسبي!

(من كتاب التفكير)

«إن شئنا القتل يوم...»

إن شكا المظلوم يوما للنساء،

قد حرمت العون منهم والرجاء،

فدواء الجرح إن عز الدواء

كلمة طيبة فيها الشفاء.

(من كتاب الحكم)

«إن ميراثي أرفع...»

إن ميراثي لرائع،

وهو موفور وشاسع!

فملكي الزمان،

وحقلي الزمان..

(من كتاب الحكم)

«اقتل الخيول...»

افعل الخير لأجل الخير وحده

ثم سلمه لنسل من دمك؛

فإذا لم ينج أولادك منه،

فهو لن يخلف للأحفاد وعده.

(من كتاب الحكم)

«إن كنت تحاذر...»

إن كنت تحاذر ألا يتهبك الناهب ويشينك،

فاكتم ذهبك وذهابك واكتم دينك.

(من كتاب الحكم)

«لما قتلت عنكبوتا ذات يوم...»

لما قتلت عنكبوتا ذات يوم

فكرت هل كان صوابا ما فعلت؟

لقد أراد الله أن يصيبه

من هذه الأيام مثل ما أصبت

(من كتاب الحكم)

«إذا أردت حياة...»

إذا أردت حياة

بغير هم وفكر

فاجعل خليليك دوما

كأسا وديوان شعر

(من كتاب الحكم)

«ما خاب لصب مسعاه

ما خاب لصب مسعاه

مها يشتد من الكرب  
لو تبعك ليل والمجنون  
هديتها درب الحب.

(من كتاب زليخا)

### «أمن الممكن...»

أمن الممكن أن ترضى بقبلة،  
يا حبيبي وإلى الصدر أضحك،  
وإذا ألمس سرى في أذني،  
فهو لحن ساحر من شفتيك،  
وصدى الصوت الإلهي الذي  
ترجف الروح له بين يديك.  
إنما الوردة تبدو مستحيلة  
وكذا البلبل لغز لا يحل

(من كتاب زليخا)

### «الشعب والخادم والحكام...»

الشعب والخادم والحكام  
يعترفون دائما وكل حين  
بأن أسمى بهجة بناها الانسان  
شخصية واحدة (واضحة الجبين)  
وتستوي أي حياة تعاش،  
إن أنت فيها النفس ما ضيعت،  
فكل شيء ضائع يهون  
إذا بقيت دائما من أنت

(من كتاب زليخا)

### «إن قدر الدهر يوما...»

إن قدر الدهر يوما  
بالتأي عمن تحب،  
وصار بعدك عنه  
كبعد شرق وغرب،  
يهيم عبر الفياقي  
فؤادك المشتاق،  
ما من رفيق سواه  
إن عز فيها الرفاق،  
بغداد ليست بمنأى  
عن أعين العشاق.

(من كتاب زليخا)

### «حين أكون بعيدا عنك...»

وحين أكون بعيدا عنك فما أقربني منك  
يعروني ألم، يدامني فيض عذاب،  
عندئذ أسمع صوتك يتردد بعد غياب  
فأراك وقد عدت إلي (وعدت إليك!)

(من كتاب زليخا)

### «صدى»

لا تدعني هكذا لليل وحدي، للألم،  
يا أحب الناس عندي، أنت يا وجه القمر،  
شمعتي أنت وشمسي  
آه يا نور البصر!

(من كتاب زليخا)

### «في وسعك أن تتخفى في آلاف الأشكال...»

في وسعك أن تتخفى في آلاف الأشكال،  
لكن يا أغلى الناس سأعرفك على الفور،  
قد تخفين عيالك وراء الأقنعة السحرية،  
يا حاضرة في الكل، سأعرفك على الفور.

في شجرة سرو رائعة ناضرة القد،  
يا فاتنة العود سأعرفك على الفور،  
في وشوشة قناة صافية الموج،  
أيتها العابثة سأعرفك على الفور.

وإذا ارتفعت نافورة ماء تتلوى،  
يا من تهوين اللعب سأعرفك على الفور،  
وإذا لمحت عيناى سحابا يتشكل  
يا من تتعدد أشكالك، أعرفك على الفور.

في سجاد المرج الأخضر تحت قناع الزهر،  
أعرف حسنتك، يا من زينتك ضياء الأنجم والبدن،  
وإذا اللبلاية مدت ألف ذراع نحو الأرض،  
يا من عانقت الكل سأعرفك على الفور.

وإذا اشتعل الجبل بنيران الفجر  
يا من أسعدت الكل أحبيك على الفور،  
ولو الأفق ترامت قبته فوقي

لتنفستك يا من أنت سباء القلب..

إن كنت عرفت بحسبي الظاهر شيئاً أو باللب،  
يا نبيع العلم، فعلمي منك،  
أو سبحت بمئة من أسماء الله الحسنی،  
سيردد كل دعاء أسألك.

(من كتاب زليخا)

«هل القرآن قديم؟...»

هل القرآن قديم؟

شيء لا أسأل عنه!

هل هو مخلوق؟

شيء لا أدريه!

أما كون القرآن كتاب الكتب

فهذا ما أعتقد ويفرضه واجبي كمسلم.

وأما أن الخمر قديم قدم الأزل

فذلك شيء لا أتشكك فيه.

ولعل القول بأن الخمرة خلقت قبل ملائكة الله

ليس خيلاً وحديث خرافة،

فالشارب مهما تكن الحال،

يعاين وجه الله بعين أكثر نضرة.

(من كتاب الساقبي)

«حق علينا أجمعين ..»

حق علينا أجمعين السكر

إن الصبا سكر بغير خمر،

إن جدد الشيخ صباه بالشراب،

فإن ذا فضيلة وغاية الصواب،

حياتنا تكفلت بالغم والمهموم

والهم لا تطرده، إلا يد الكروم!

(من كتاب الساقبي)

«الآن لا شك هناك...»

الآن لا شك هناك لا سؤال،

حُرمت الخمر علينا لا جدال.

فإن قضى بشرها المقدور،

فأشرب إذن من أجود الخمور!

ستستحق اللعن كالزندان مرتين

إذا شريت ثم كان السكر بين بين

(من كتاب الساقبي)

«شدو البلبيل قبي الليل...»

شدو البلبيل في الليل تصاعد وسط الأنواء

نفذ الصوت لعرش الله الوضاء،

كافاه الله على شدوه

في قفص ذهبي حبسه

والقفص ضلوع الانسان.

لم يزل الروح يحس بضيق السجن ولكن

لا يتفك يردد نغماً حلوا الأصداء

حين يفكر في محنته كالعقلاء!

(من كتاب الأمثال)

«توكت جوف صهار لؤلؤة...»

تركت جوف محار لؤلؤة،

زينة اللؤلؤ، من أصل نبيل،

هتفت بالصائغ الطيب أن

يصنع المعروف فيها والجميل:

«إن ثقيت الرأس مني فلقد

ضعت وانهد كياني وانحطم

سأذوق المر لو جمعني

ورفاق السوء عقد منتظم!»

«لست أبغى الآن إلا مكسي،

فاعذرني وأغفري ظلمي لك:

كيف للعقد إذن أن يزدهي

لو ترفقت ولم أقس عليك؟!»

(من كتاب الأمثال)

«طابت ليأتكم ...»

نامي الآن،

يا أشعاري المحتشدة في الديوان

على صدر الشعب،

ولينشر جبريل بفضل الله وفضله،

سحابة مسك

فوق الجسد المكدود المتعب،

كي يمضي الشاعر وهو معاف،

مرح كالعهد به - وودود،

فيشق الصخر  
وينفذ منه الى الفردوس ويصحب،  
وهو سعيد منشرح القلب،  
كل الفرسان  
وأبطال الموكب  
من كل زمان  
ويجوب الكون ويرعاه الرب،  
هنالك يزكو الحسن المتجدد أبدا  
في كل مكان،  
وبه تسعد كل الناس وتطرب،  
ويحلق لقطمير، الكلب الطيب،  
أن يتبوأ مع سادته  
جنات الخلد  
(ويمنأ بنعيم الحب.)

(من كتاب الفردوس)

«من يعرف نفسه...»  
من يعرف نفسه،  
وكذلك غيره،  
فسيعرف أيضا:  
أن الشرق وأن الغرب  
لن يفترقا عن بعضهما  
أو يبتعدا أبدا أبدا.  
سأظل أغني  
وأردد لحني  
وأهدد نفسي  
ما بين الشرق  
وبين الغرب  
وليصبح جهدي  
هو غاية مجدي!

«حافظ، أساوي نفسي بك؟...»  
حافظ، أساوي نفسي بك،  
يا للوهم!

إن تمخر أمواج البحر سفينة  
بشرع تنفخه الريح،  
تشق عباب الماء بفخر وجسارة،

وإذا حطمها موج محيط هادر  
سبحت فيه  
قطعة خشب متهريء  
في أشعارك يا حافظ وأغانيك،  
ينساب اللحن الخلو العذب،  
يتدفق سيل رطب،  
يغلي ويمور كأمواج حريق؟  
فأحس كأني  
تبلعني النار،  
لكن أحيانا تنفخني روح غروري  
وتزين لي  
أني مقدم وجسور:  
فلقد زرت بلاد الشمس  
وعشت هنالك وعشت أ  
مبعوث الشاهنشاه

مبعوث الشاهنشاه،  
طوفت بلاد الله،  
فتشت بكل مكان،  
وتأملت الأركان،  
ما من سنبلة خضرا  
الا أعطتني الخيرا،  
لكني لم أر بلدا  
تفضل بلدتكم أبدا،  
تجرسها عين الرب،  
وتفيض عليها الحب،  
فليهنأ شعب الروس  
بملائكة الفردوس  
(وعروس بعد عروس)

«رائع كالملك أنت...»  
رائع كالملك أنت،  
حيثما كنت يفوح العطر منك  
وتشي الانفاس بك.  
«أسألكم هل تعرفون؟...»

أسألكم هل تعرفون يا ترى ما اسم الحبيب؟  
وأي خير انتشى، بذكرها واستطيب؟

(عن القصائد التي نشرت بعد وفاة جوته وضمت للديوان)

شعر : ينز فذك ينسن  
ترجمة : جمال جمعة \*

تجميع شعور ينز فذك ينسن ، المجلد منه

يستحوذ المشهد السينمائي بقوة على مجمل أعمال الشاعر الدانماركي ينز فذك ينسن (ولد عام ١٩٥٦)، فهو مؤلف موسيقي ومهندس معماري إضافة إلى كونه شاعرا وقاصا ومصورا فوتوغرافيا. هذه العناصر الفنية التي نادرا ما اجتمعت على يد أحد، تشكل الهيكل الأساس للقصيدة «ينز» الحدائث ذات البناء المدرس والمعمار الصوري الذي يتناغم فيه الإيقاع الداخلي مع الموسيقى الخارجية للقصيدة، باناقة بالغة تجعله صوتا ذا رنين خاص وقاربا شعريا متقربا لا يعوم في موجة الابتذال اليومية التي يطوق فيها الشعر الدانماركي الحديث. اصدر ينز فذك - ينسن» عدة مجموعات شعرية كانت أولاها «عالم في عين» ١٩٨١ « وأخرها هي «بحر التحولات» ١٩٩٥»، إضافة إلى مجموعة قصصية واحدة وكتاب صغير للأطفال. قام بعمل عدة معارض فوتوغرافية، منها «وجه بكين» ، تعكس انطباعاته الفوتوغرافية عن الصين، دفعه أسلوبه الكتابي -الصوري- الموسيقي إلى ابتكار قراءات احتفالية لشخص واحد، يحييها هو، بإداء مسرحي تصحبه موسيقى حية وصور سينمائية في احتفالات ضخمة أقيمت خصيصا له. قصائده المختارة هذه التي استلقت من ديوانه «قرب المسافة»، صدر في عام ١٩٨١، أشبه بعارضة صور فوتوغرافية متلاحقة تحاول أن تهيم المشهد قبل أن يضيع، دون أن توقفها فواصل ولا نقاط توقف، مشاهد خاطفة تشوبها مرارة فقدان لا بد منه للمضي إلى المجهول ، حيث يقيم الشعر دائما.

بهذين إلقاء، نخطوه

خلف الأشجار  
ظهرت الأهداف

رام  
من عالم آخر

نسيث كامبرتي  
وأهرقت القهوة أنت تنظرين بعيدا  
غيمة تعبر أمام الشمس  
وفي هبة هواء  
يختفي كل شيء

أسمك

صوت، إطلاقه

\* شاعر من العراق يقيم في الدانمارك.

العدد الرابع عشر - أبريل ١٩٩٨ ، نهوض

طيور تحلق  
في سماء لا تمس

بعيدا في عمق السماء  
كنت أسهر كل ليلة  
لأفهم نجومها

لقد كافحت  
ضد يوم لا نهاية له  
محاو لا تذكر اسمك.

الهرروب

أحد ما يقذف بنفسه من مكان شاهق  
شرخ جبلي أو لربما قلعة  
سيد آخر على أحلامه  
إلى أن تقترب الأفراس منه،

السماء تختفي خلف مرآة الماء  
والبحر يتراجع  
كأن شيئاً لم يكن.

### طوال حياتي

آلاف الكيلومترات قطعت  
على سكة من حديد وضجيج  
علني أعثر على إيقاع  
يؤلف قلبين غريبيين

طوال حياتي فتشت  
مسافراً عبر مدن مهجورة  
علني أصل فجأة  
بنفس الوقت والمكان مثلك.

### الزوف الألف

سأدعوك  
إلى بلاد بالّف مدينة

في إحدى المدن سنلتقي  
في بيت بالّف غرفة  
سنقف وجهاً لوجه  
محاطين بالّف مرآة

من أبراج المدينة الألف  
سيقرب ألف جرس  
وسنرقص عبر الشارع  
كما كنا نحلم دائماً

### دعينا نمتع أنفسنا

دعينا نمتع أنفسنا بهذه اللعبة  
أحد منا سيخسر في النهاية على كل حال  
ونظاماً حينما أرى عيني  
تتم أيان في عينيك  
دعينا نمتع أنفسنا بهذه اللعبة  
طالما نتناوب الكرة بيننا آونة وأخرى

طالما ظلت رمية نرد غامضة  
في أيدينا

سيخسر واحد منا أخيراً، على كل حال

### أمام المقبرة

أمام المقبرة  
الغبار

لطيف جداً  
مثل رماد

لطيف جداً  
هو الغبار

مثل رماد  
أمام المقبرة

حيث الجسد  
سيمضي

ويصير  
إلى غبار

لطيف جداً  
مثل رماد.

### قاطفو الشاي

أسراب من الأزرق الذهبي فوق حقول الشاي  
الصوت الناعم للورقة التي تقطف  
بلا صوت تماماً هي السماء فوق قاطفي الشاي  
وفي الليل أياديهم  
هادئة مثل نجوم.

### خارج السينما

أحد ما يقهقه في شارع أسود  
أحد يصمت في لحظة غير مرئية  
أحياناً من الصعب التصديق  
أن ذلك كان فيلماً فقط

خارج السينا يتذبذب النيون  
مثل حشرة استراحة من هواء

لكن بعيدا باتجاه الشارع هناك ظلام  
وأنا أسمع أحدا يقهقه في بيت محترق.

### احتفال من أجل قديس

ثياب مغسولة في هذا الصباح  
في ضوء القيو البارد  
بينما تحمم الشمس المدينة فوق الوادي  
جوقة أبواق تعزف فالسا  
متجهة للكنيسة  
والمدافع ترعد  
في زمن آخر تماما

ثياب معلقة للتجفيف  
فوق السطح الذي في مهب الريح  
بمشابك بحجم السنونوات  
والضباب يزحف منحدرًا من الجبل  
رأيت بنفسي  
كجيش رمادي صامت  
ينحدر ليحتل المدينة في الوادي

والثياب ظلت معلقة  
بينما الليل هبط  
ألعاب نارية تفرقع في الهواء  
بريق نجومي ودخان مضيء  
والحملة الصليبية تنسحب عبر الجادات  
فما سمع أحد ولا رأى  
الأجنحة التي طارت بعيدا بثيابي.

### بيوت الموتى

( ١ )

أصوات بيوت الموتى  
الموتور يثر في سباق مع الزيزان  
وصمت الجدران البيض  
يشابه الانتظار في جلدي

لو كنت أعرف  
ما الذي يخفيه نفسه خلف هذا الكلس  
انعكاس من هذا الذي أراه  
على الزجاج الذي لم قبل قليل

أية أياد تلك التي مست  
كل هذه الهجرانات  
أية أفكار حلقت  
عبر كل هذه المتلاشيات

أية صور تلك التي  
أقتنصها بالتي هذه  
بهذه الهواجس الخائفة  
بهذا المشهد للمستقبل  
( ٢ )

أصوات بيوت الموتى  
على قميصي القصير الأكمام تراقص الأشباح  
مثل أثر محموم مشع  
بلا وجوه خلف زجاج الصور

رجال ينقلون الطعمي بالعربات  
مصفرين على امتداد ظلال الجدران  
هذا الطين المكرر الأحمر  
كما كان من قبل وكما ظل وكما سيصير

بينما الأشباح تراقص  
في فانتازيا آخر الليل  
يتسلل وثني بينظال قصير  
متجولا في هذه الممرات المقدسة

من أجل كل أثر على الفيلم  
كل ضربة خلل الدم  
ما من هناك ميت أكثر موتا  
من الأصوات التي تنطن في كل مكان.

# الإحتمال وحده

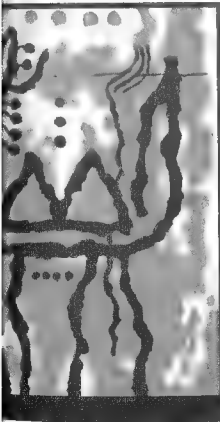
شوقي عبدالأمير \*

أقنع الجبال  
ألا يصغي لأحد.  
حفر ملجأ يختبئ فيه  
كمن يقيم جسرا  
يعبر في اتجاه واحد.  
حمل ملجأه إلى الداخل  
حينما لا يمين إلى نفسه  
عينا مفقوءة لا ترى إلاه.  
منذ ذلك الحين

وهو يمشي ،  
بخطوات مثل  
حبال تمتلئ في  
جوف.  
خطوات  
تدخل الملجأ  
كما تخرج منه  
خطوات تفتك  
به كلما ابتعدت  
أو اقتربت  
خطوات في  
التيه  
خطوات تأتية  
خطوات الملجأ  
مازالت تمشي  
فيه .

اكتفى بالغيوبة  
لأنها وهي تلتف به  
تعطيه أبهى أشكال انتشائه  
تستل من كرامة روحه عناقيد وريقه  
تقطره في يديه  
وفي شفثيه  
قبل أن تتركه إلى يقظة أخرى  
كما تفعل يده وهي تعصر برتقالة  
على مائدة الصباح  
الجبل  
كان عاد توا  
من لقاته بـ (.....)  
وفي يديه شقائق النعمان.  
الألوان كالمساحيق تفتت بين أصابعه  
عندما يحاول أن يحصر زهرة حمراء  
بين هلالين...  
لم يرتطم حينها بالاشباح والظلال  
فتخرج جبهته  
كمن يصدم الواجحات الزجاجية العارية  
لم يجرؤ أن يسأل الليل  
عن لونه في الغيب  
وقد بدأ يتفشى أمامه كسر كبير  
اعترف أنه في تلك اللحظة فقط

\* شاعر من العراق، والقصيدة مقتطعات من ديوان الاحتمالات للبعد حاليا  
للطبع في دار الفارابي - بيروت





عادت يوما من خارج الغلاف الغازي  
وضعت رأسه على الأرض  
وقدميه على السماء...  
فالأرض هي الزرقاء  
والكون الأعلى والأسفل سيان...  
مركية ثانية

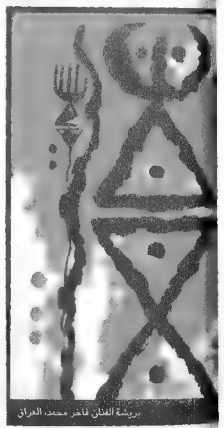
في يوم آخر ستعود  
لتقنعه بأن اللون الأزرق الذي يعيش فوقه  
هو كوكب الموت  
وأن للحياة كواكب أخرى  
تقع خارج الغلاف الغازي  
للوجودا..

مراكب!  
هو محفوف بالمرأة،  
المرأة محفوفة بالحظ.

مثل وجهها  
بالمساحيق وشفتيها بالألوان  
رهينة بينهما  
يحتجزانها كل نهاية لقاء  
حجاج عائدون من الطواف  
ومعهم صرة وضعوا فيها كل شيء  
إلا تعاليم الحبيب وأسراره  
أنت الموثمة مثل قصر إله مخلوع  
أنت المحتشدة بشظف النبال وحكمة الأقواس  
أنت المسيجة بقامات الأشجار والأعار  
أنت المبللة بعرق النوافذ ورطوبة التواييت  
أنت الغائبة إلا في دخان حرافك  
أنت المفضلة لكل الفصول التي لا تحمي  
أنت الباب التي يخلع جسده ليدخلها  
أنت.

جرب ألا يكتب  
فالصفحة البيضاء آلة يحركها عطب  
حرس استوائي يقفز فيه كتفر الموت  
جادة خلفية لتهريب الشعوب والبضائع والألغام  
لا يمكن ردمها بالصراخ بالدم  
أو بالمقابر  
عذراء لا داعي لإعادة نسج بكارتها  
كمن يرقع هدبا لعين مقفوءة  
ولا تعرضها خلف زجاج الوقت  
كما تفعل العاهرات بأجسادهن  
ولا للبهاء على شرفها  
أو غسله بالدم  
جرب فقط أن يتركها لشأنها  
أن يرى البياض يعرى أو ينهار.  
هذه المساحة المربعة يجلودنا

وهشيم خطانا،  
من قال إنها  
بيضاء!  
عرف اللون  
الأزرق  
عباءة للمطلق،  
جسدا  
للمجهول  
والأرض،  
كوكب الحياة  
سيده الألوان  
والجهات  
تتمجول  
مستوحشة عبر  
المجرات  
والشموس.  
مركية صغيرة



بروشة الفنان فاضل محمد، العراق

# قصائد

خالد المعالي \*



عندما كان النهار يأتي  
والليل، بعدما تغرب الشمس، يدهم  
كنت أسير، واقفا راحي في الزوايا  
أحتسي، إذا ما حل الضباب  
شيئا من عصار الطبيعة.

وأمضي، تائها خلف النوايا  
مفكرا، سارحا بأوهامي  
كراحي أغنام عجوز.  
غير أن «كوبيد» سل السهام  
وأدمى

فخزت الأوهام صرعى  
وحل الظلام بقلبي

كان وقت، كنت فيه راقصا  
أروح  
أشد الغيوم من أطرافها  
لكي تومض  
غير أني الآن أعمى  
بلا عكاز أسير.

\* شاعر مقيم في ألمانيا.



بعدها مات حصاني  
عبرت الطريق  
فارغ الخرج  
العصا في يدي  
واللحن يقود الخطى  
بطيئا  
خلف السراب.



ونق

من الليل جئت  
مصباحي فارغ  
وأوهامي تنام في جيوب  
كنت أشد الخفيوط  
بأغصان تموت  
وأمضي طارقا بوابة أخرى.

كنت أنسى زماني كثيرا  
وأنسى  
غير أن الرنين يوقظني  
فأحبو على الدرب  
عائدا إلى الدنيا.

كلام



عن الصدى كان الكلام  
عن الضوء الذي حط أمامي  
أنار الطريق الطويل  
لي وأهداني كيسا من الأوهام  
وراح.

عن الطريق الذي أضعناه  
وما عاد الرنين يسمع  
لكني بت في الليل أنأى  
وكلمنا أصغيت للأوهام  
نادت

غير أنني ابتعدت أجر  
الخطي على الرمل والريح تسفو.

محاولة أخرى

إلى الحياة أعود

يداي مرفوعتان ، الدمع بكيس  
والدم يمهر الطريق  
سامعا كل أغنية غنية  
مرددا بالصمت لحنها  
وكلمنا أيقنت بالوصول  
عادت الدرب تبتدأ.

لوحة للفنان أحمد عثمان البحرين

العودة



كنت أعيش الحياة تائها  
في الليل أحلم كطير  
وعندما تشرق الشمس أحلق  
عاليا ولا أخط، ناسيا مكاني  
مصغيا للذكريات ، ساحبا وهمي  
ورائي.

الجمعة الرابع عشر ، أبريل ١٩٩٨ ، نزهة

# صعب حتى على السحرة

محمد الصالحى \*

فسقطت ثبار  
في الماضي،  
صعب  
حتى  
على  
السحرة.

عجبا  
يوقظونك من نومهم  
ليفتشوا  
أحلامك.

إن كنت حريصا

وظهر خليج المكسيك  
وانطبقت شفتاي  
على  
شفتيك.

زهو  
الصباح المزهر بنفسه  
لأجلى يتزين  
كل صباح  
ثم  
يوقظني.

هززت شجرة  
في المستقبل

## استزادة :

نكتب  
لأن الحياة وحدها  
لا تكفي.  
نموت  
لأن الحياة وحدها  
لا تكفي.

## إزالة :

مرة  
هدمت الأرض  
هذه  
فاختفت الديناصورات

\* شاعر من المغرب

أيا السهر	أرتكب.	الصباح.
على عدم تذكيري،		
فأنا	آه	بعد مسيرة ليل
حريص قبلك	لو تهجم	كامل،
على النسيان.	هجمة واحدة	يفتح الليل
شكوى	هجمة واحدة	أزرار قميصه،
سمعت الشعر	فقط،	نجمة
يصرخ:	أيا البحر.	نجمة
الويل لي!	أيا	لينام.
الويل لي!	الثور	
الورثة قلة	الجبان.	مأخوذاً بسحر الشفق
الذهب كثير.	أكلها	يسهر النهار
كفاية	دققت بابا	عن نفسه
الليل	في الصوت،	فيأتي متسللاً
كفارة	انفتح باب	على أطراف أصابعه
النهار.	في الصدى	الظلام.
أهدية	.....	أيا النهار
يبدأ	.....	أيا الأحق
الزمن	.....	كيف تنكيء
من	.....	على الشمس
حيث	.....	والوقت
لم	ثم	غروب.
يتته.	لا أدخل.	
حسوة	منهكا من السهر	كل شيء
نادم	ينام الليل	هنا،
على الخطايا التي	في آخر كل ليل،	أنين لذة
لم أرتكب	فيأتي، متسللاً	وعواء
على التي	على أطراف أصابعه	بعيد.
لن		

## بعد قليل

يوسف أبولوز \*

١

بعد قليل ..

عند قدميك ينتهي الشعر ويبدأ نثر الراوي  
لم أكن أعرف أنك في كل هذا النثر  
وأن لقصيدتك كل هذا الايقاع  
انت كلك الايقاع.

وتنهضين من نومك فتطرق الغيمة على زجاج  
النافذة..

وشمة أصابع تطرق على الباب. ايقاع هنا وايقاع  
هناك.

حفلة صوت ومهرجان أضواء،

ولا في يديك فضة ولا ذهب

وفي يديك حجر كريم

المسه ، فأغرق في لون الحجر.

٢

بعد قليل، يصير لنا..

أنا وأنت فقط.. مركب أزرق

نسميه المركب الثملان

نستعير الاسم من «رامبو»

ونعطيه عوضاً عن الاسم غصن توت

نرش وجهه بحفنتي ماء من يدك ويدي

فيجفل «رامبو» اليميني المغامر المريض بالضوء

ويقايض بنا بحارة أمبويين

يلقون بي وبك الى عتبات المحيط.. وهناك،

نتحول الى لؤلؤ متوحد في عمارة

لا يعثر علينا أحد

ولا نريد أرضاً غير هذي الأرض

\* شاعر من الأردن.

نقيم ..

ونؤسس جالية اللؤلؤ.

٣

بعد قليل تأتي غيوم من النافذة .. تتكدس

في شعري، وتروي مزاجي بالماء

في الشتاء أصبح أكثر شباباً

استرد أيامي التي شواها الصيف

واسترد نسائي المختبئات في الغرف الزرقاء

أصنع معاطف بيضاء لكائنات جافة

وأوزع الثلج على المحتاجين

أمكث تحت غيمة، وأصلي من أجل مطري ولك  
وحدنا في الشتاء، وفي شهقة البرق لا نرتجف  
ولا نسعى إلى موقد  
وبعد قليل نكتشف نارا في حجر.  
ونلمس جرا في نقطة الماء  
أنت ملايين من نقاط الماء  
ملايين من الجمرات .. نائية عن اللغة  
ونائية عن الحب  
ومع ذلك أسعى إلى هلاك الحب  
هلاكي حياة.. مغامرة في الليل المسمى باسمك  
واكتشاف للنار التي لم تكتشف بعد.



وبعد قليل  
أتبع أثرك في الثياب وفي المجرات.  
خطواتي في الافلاك سفر كبير  
لا أنت نجمة ولا قمر من ذهب  
ولا أنا حفار ادغال.. ولا حفار كواكب.  
أين أعثر عليك وأنت بين يدي مثل وعاء ماء؟  
وكيف أنساك.. وكل هذه الأشجار تلهج باسمك  
الصغير؟

أيسمى هذا الارتباك حبا؟  
أسأل الحجارة والماء.. وأنا الذي يعرف  
ولا يدعي معرفة..  
فمتى عرفتك.. جهلتك تماما  
ومتى أخذت خصرك بيدي الوسيعتين  
أراك تلويح من مثل فجر.  
قبيل الضحى.. أنت في الخفاء دائما.  
ورائي وأمامي.. مقيمة وراحلة.. ماء ونار.  
حرير وينابيع .. أروي سيرتك على سلاطة العشاق  
ويعرفونك تماما كما تعرف الوردة  
صحنها المعبأ بالتندى

الشتاء في ..  
أنا إقطاعي الغيوم  
لم أبع من أرضي المرتفعة شبرا واحدا  
ولا فرطت ... بفيضان.



أسبل في قصبة الناي منفردا  
في ليلك الذي أسميه : ليل الوردة  
وانته إلى قميصي : كل أزراره نجوم  
وخبوطه حرير مهاجر من أصابعك  
كأنها هو راية  
وأنا عمود الراية

## في جبل الزعتر

عبدالله البلوشي \*

### الغيمة الأولى

وحدي على عتبة الباب  
أبعث للأساء تذكاراتها.  
لم يزل صوت دمي ملائكة أيها العابر  
حينما منحت جسدي مقدارا من الخوف.

وفي الليل  
حين تغرق الكائنات مع ندماتها  
أخرج إلى العراء المطلق  
حيث الشجرة المحنية على جسدها  
ساكنة .. كوجه أمي  
ذلك الصمت المتشني أعلى المقبرة.

### الغيمة الثانية

في المساء  
تحت أشجار تحببها الريح  
تبعثني الموجة وحيدا  
إذ يخرج من هناك وجه الشمس  
منسكبا على سلم الكون.

### الغيمة الثالثة

بخيوط الروح كانوا ينسجون الحب  
شرايينهم ترانيم السموات  
أيادهم أعمق من ندى العتمة  
أولئك هم شمسي وقمري

### الغيمة الرابعة

أخلق في سرائك الأولى  
شوكة تنهش قلبي العائر  
أندب في الفناء جسد الليل.  
الشجرة تورق هناك  
بعيدة عن بصري  
عن يدي المبللة بنداوة الفجر  
أحني أيها الليل  
أذكرني يا خراشب أحبتي.

\* شاعر من سلطنة عمان.

### الجبل \*

يوشحك في المساء بياض سماوي  
وفي الليل  
أغنيات رعاة تظللهم كآبة الكون  
بيننا باللغة الجارحة للروح  
أناجيك أنا  
ومن هناك .. من القمة المجللة بعرش النسر  
ورائحة المسنين  
أتأمل غيمة الظهر سابحة  
في عليائك المثلث  
كبحار احتضنته أذرع الشمس.  
« لاأذا بنظراتي » قبالة وجهك  
المنسي بين الشجيرات وربة البحر.  
أتأمل وديانك الصافية مرتع الريح  
وتكنة عصافيره العذراء.  
ردائك لم يزل جلابيا لي  
عند الظهيرة حيث قسوة الوجد  
تتملأ في عميم الروح.

- الروح - هي بياض وجهك السايوي.  
هاجر الرعيان  
ورحلت سلاهم المملوءة بأعشابك البهيجة.  
بيننا عروق فرحك لم تزل بعد  
ساكنة في المستقر الأبدي لهذه الروح.  
أتذكر أعراس المساء  
وصورة الخلق العائين بصمتك المقدس.  
صورة القمر الأبي  
إذ يطل من قممك العالية كملك الليل  
وإذ يهدني النوم كطفل يتيم  
تأخذني من هناك نجمة صغيرة  
تودعني قلبها اللامع  
وذلك  
والأساء

© ضمن سلسلة جبالية تقع بمحاذاة الشريط الساحلي لاسقط.



# أبجدية الموت

## تهامة الجندي \*

كلي جنود  
حذائي عتيق  
ولوني تعب

توهج قلبي  
حين انكسرت  
واستشعرت راحتي  
لون الرماد ...

حاولت أشرح همي

ضربت  
تناسلت خوفا وعجزا بكيت  
وقلت قريبا يعود زمان بمسك الحتام  
هزرت سريري

سواد أيامي  
انكأ على قلبي  
حين غفوت  
وحين تيقظت غفا في سبات

ونمت

ثلاثين عاما...

\*\*\*

زمان أليف خلف التوافذ

يطل، يغيب  
وأبكي لم يختصر وجع الحب  
طول السنين

كيف أسير بדרך ثلاثي ...  
كيف أعيش بعمر ينال ... ١٩  
علقت قلبي على عمود الكهرباء  
ماذا تبقى ... ١٩

غدا لن يكون

زمان المكان ... سكوت  
وأرتعش من برد المرايا  
دمع الكلام ...

\*\*\*

من عتمة عصر الأنوار

أتيت  
مجرورة بألف خيانة وخيانة  
كلي حدود

\* كاتبة من سوريا.

اختبأت بفناء أناني

\*\*\*

كون ملوث بكل السموم  
أفق تلاقي بشتى الخدع  
جيل من النظارات السود  
والانتباه الى الخلاعة ..

ركام رؤوس

ركام كلام

عفونة ، لزوجة ، ضجيج

وراء يصيح

حواسيب الحاضر

لا تحيد فن الحساب

تهتدت قهرا وقلت ارهوني

أريد المنام...

\*\*\*

حمام مرمج بلغة الخراب

دعاني إليه

البارحة ودعني روحي

واليوم أناني

ودعا

لخلمي ، لضعفي

لهم البقاء...

## قصائد

هدى أبسان \*



### (١) زاوية

في زاوية مظلمة من غرفة جرحي...  
المح ظلا...  
ظلين...  
خيوط ظلام تتراقص وإبر النار...  
تحبك البرد المرمى عند العتبة..  
ألبسه..  
فيرتعش حنيني..

### (٢) صرة

فتحت صرة الروح...  
حزمت بعثري..

وأحلامي التي بقيت صغيرة  
وفاكهة من تعب قديم..  
ووجها مجفف ووحيد..  
لفتتها كلها بحبل خطوتي التي بقيت طويلة...  
وأقفلتها بدمعتين..

### (٣) مفارقة

أنت هناك تبني بيتا...  
وأنا هنا أهدم ذاكرة..

### (٤) طريق

يركضون...  
خفاة من أسهم...  
من تلويحة الأيدي خلف سور ثقيل...  
ورعشة الأمهات اللواتي يتوضأن بالدمعة الأخيرة..  
يحملون...  
بضفاقر تحيكها الأرض من خيوط العرق...  
وطريق يفرشها الله...  
ولا يفلقها الأشباح..

★ شاعرة من اليمن.

### (٥) أشياء

كان لي بيت...  
وسرير من خشب حالم...  
ووجع على الرف...  
وصنبور ذكريات...  
وجرح أقلب عليه قلبي كلما دامه البرد...  
وأدخنة كثيرة...  
لكنني كنت بلا باب..  
ولا نافذة...

### (٦) محاولة لتذكر ما حدث

(١)  
في اللحظة صفر  
اتسع وعاء القلب  
حط الله الحطب المحموم...  
أخذ عود حنان..  
وأسرجني عند وجهه الليلي...  
تشقق الصباح...  
غردت ابتسامته على يدي...  
ثم مضغتني عند مفترق الغروب...  
صارت اللحظة عمرا متلورا للريح...  
والقلب اثناء مكسورا..

(٢)  
في المكان الذي كان سقفا ويدين...  
مترا من الحب...  
ليس أكثر من جرح تنلى باسم رب الظلام...  
ليس أكثر من مقعدين على صفحة الجمر..  
ليس أكثر من فئجان دم...  
ومنفضة...  
وامرأة مطفاة...

## شكل اضر الطمي الذي جلبه الطمي من حواف سريري

نبيل ابوزرقدين \*

بريشة عبد الكريم البستاني، سلطنة عمان.

وعن اليوم الذي سب فيه عبدالناصر في البرلمان،  
كما أن الموت بري  
والباب مغلق

لثلا تضيق هبة الظل  
أبتسم  
حينما أتذكر أشياء غافلة عني

فيا أنا أقول  
للمدرس في المدرسة الابتدائية  
أصابه  
تشبه  
أصابه أبي:

أبي الميت  
عندما زارني ليلة وجود جثته متعفنة في مصعد معطل  
علمت أنه لا يتذكرني.

إن الله منحني الذكورة  
والمناعة المطلقة  
لأوقظ شقيق الأرامل الجدد  
والوجع المتقطع  
الذي لا يخص أحدا..

انشغل في عد الغرف الفارغة من الموت.  
ولم يشغل باله بفردة حلائي المنسية  
على السلم وحدها  
كل مرة

تذكر أمي خاتم أبي  
بحقد يناسب إزعاجا يخصها  
ونساء القرية اللواتي  
تعودن الجلوس تحت الظل ويناته  
يحكين عن عطره الفرنسي  
وهواء عمامته المائل

كل صباح جمعة  
خروجي يحمل سعفا ملتبسا  
يوضع على كجور  
موتانا القادمين.

\* شاعر من مصر.

العدد الرابع عشر - أبريل ١٩٩٨ - نزوى



لوحة بريشة : فخر النساء زيد ، الأردن

## اجازات أردناها التمرد على ههنا

فيصل أكرم \*

تهيف

نقف أمام المرأة،  
لا بد أن نقف أمام المرأة..  
لنرتب شعورنا،  
نرتعش قليلاً..  
تسقط ملاعنا حرة.. فتنحني..  
حتى نللم بعضنا  
شعرة  
شعرة

وينسانا شعورنا المسجي بقاعنا،  
فنيسم لقادمين!

توجيه

نفتح شباكنا للطير  
كينا يزور أقصاها العامة  
بكل حديد وجليد..  
نصفر له،  
ونعلق على ريشه البكر  
كل عقدنا .. وعاهاتنا  
ثم نأخذه لزيارة النقايات..  
في طريقه إلى العدم!

مصاحبة

نخرج في صحبة .. غير متكافئة  
واحد يشتري،  
وآخر يدفع ثمن الطاوس المختبيء في ثيابه..  
ولا يأخذ غير النفاق!

غول

نشاهد أصباغاً، ونشم برفانا..  
نفتح أفواهنا : يا لها من فتنة لا تقاوم!

\* شاعر من السعودية

نطير إليها،

لنبعث كرامة من في البيت...؟

انتباه

نرمق الساعة : حان الوقت  
فلنكن أول العائدين..  
يب صوت من العمق: والذنب؟  
- لا ذنب خارج الوقت، لا وقت لأخطائنا  
هاهي المغفرة .. في جدول الأعمال..  
نحن بشر، نخطيء ونصيب.. ولا شيء عفو،  
كله بإرادة متجلدة ، وتعهد مسبق..  
فلننس ما كان حتى نعود إليه  
بعد نصف عام..  
والصوت الداخلي يهتف:  
- بل قل : بعد عام ونصف..!

كلّ إلى وضعه

نعود لحالتنا القديمة:

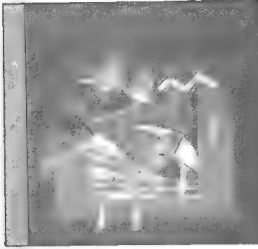
حالة لا تسر ..

المياه مكدسة في القوارير ، لا ماء في الحلق،  
لا كسرة خبز في بطن يتيم لا حبر في القلم النظيف،  
ولا نملك إلا الصراخ بهدوء ..!

## قصيدتان

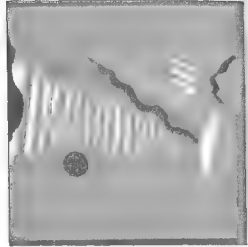
السيد السيئي \*

### لعبة مسلية



يستطيع شخص ما  
أن يارس لعبة مسلية  
شرط أن يتمتع بالرهبة  
وأن يكون قادر كعب لا يكف عن العمل  
متفقا في لغة واحدة على الأقل  
يقضي وقت فراغه  
في اكتشاف الحيووات الباطنة  
لأشياء منسية  
لنجوم آفلة، ليشر مجهولين مروا خفافا  
منشأ بذلك جدولا شعريا حديثا  
للعناصر الحاملة  
يستطيع شخص ما  
أن يكتب قصيدة في حضرة القديسين  
غارسا في نهايتها حرية  
في جثة الموت الساخنة  
إن شخصا ما  
ليس شرطاً أن يكون موهوبا  
ولا متفقا في لغة ما  
قد قرأ هذه القصيدة  
بعد عشرين قرنا  
وأحال الموت إلى أضحوكة  
تستحق الشفقة

### حتى آخر ضوء



إنها لفرصة مواتية حقا  
فعاتقني بيدين ظليقتين  
لم يقطعها الجلاذ بعد  
دعني أقبل شفاهك الناضجة  
فلم تمسها الديدان المقدسة بعد  
سأفك المشرعتان  
مازالنا نحدشان وجد السماء  
بصرخة كابية  
بينما نهداك يغفوان مجهدين  
بلا دموع  
فانظري إلي حتى آخر ضوء  
في عينيك الترتين  
قيل أن تباركها إلى الأبد  
يد الرب الحانية  
طوبى لقلبك النبيل  
طلب يكدح دون توقف  
منذ نيف وعشرين عاما  
والمجد لروحك التي لم تصعد  
خلسة نحو الفراديس  
كدخان لا يرى  
من جحيم الجسد

\* شاعر من مصر.

العدد الرابع عشر - أبريل ١٩٨٨ - قفوس

## أسماء عرابي\*

ترجمة إني أنس مصطفى كامل

جاءك الأسس المفضض بالنعاس  
وقوافل الشتر المضيق خلف آنية الجواء...  
لا جهة تعين على التأمل في مدار الأرض...  
لا مواسم للتوقع خلف أسوار الشجون  
وخطط آماد الدخان.  
فكف عن سفر يللمل ما تبقى من رخام الليل  
فالهوى اكتملت معارجه الى الفوضى  
وما عادت رخاء!  
نبذ رغبتنا يغيب ليملاً الطرقات همسا  
وخطو الكائنات  
يؤلف الغرباء والمطاط  
ريشا للنساء وللحجام  
ما استجد من الهباء.. أو الظلام  
هل كنت تبعث عن وسام؟  
زجاج عوالم الأشواق.. والأسفار  
يؤوب ولا يعود على أديم الغيب.  
مثل مهرج خرجت خرافته  
لتتشيع الطريق  
عادت جوارحنا لتحتل المكان  
ولا زمان.  
فهل سئمضي باتجاه الوقت  
خلف أجنحة الأمان.  
هل عادت الذاكرة لتحيي  
بعض موتك أو صداك  
تعب المغني في هواك.  
كلما ناديت في أهانتنا حلما  
فررت.. ولا أراك  
أنت وراء خيمتنا  
شراع واحد يقعي  
ولا يجدي سواك!

قال لي :  
بين كف وكف  
تغضي المساءات إلى نهاياتها.  
تنحو بتقش الشوارع  
إلى خطوط النافذة.  
والرجوه التي انفصلت عن جغرافيا المكان  
تطارد الألوان.  
ربما تغري النهر بحفنة صمت  
ونهار من صدف  
على شرفة ريعها الأرجواني المتكسر  
وتركيان  
يدورن مطلعا ناقصا  
مقاطع تترى من أغنية مألوفة،  
قد ترقص كارمن  
خلف تهليلة الأبيض في الريح  
إذ يسخر من ظل بلا جديلة.  
لكنها عارية على رماد الذاكرة  
تصل الحقل بلون الجلد  
وتقترب من هسهسات الفرح  
وتوحيجات الجسد.  
المدينة التي غادرتها  
لم تزل تبعثر خلف صوتها  
قهقهة غامضة  
مقاعد خالية.  
قناديل مسرحية بأوراق ودمى.  
وعلى الطرقات حفاة يثرثرون  
باحثين عن مشهد إضافي  
في الخلفية !

\* شاعر من مصر.

## قصيدة عنقي

كريم عبد السلام \*

يسقط صوتي الى الداخل ، وتظلل العتمة في الصالة  
عيناى مفتوحتان الى الأبد  
وتظلل الجبيرة ملتصقة بعنقي

\*

أستيقظ لأرى اذا كان في موضعه  
أمسح عليه بالماء  
ثم أدفع قليلا من الشاي في مجراه  
الكلمات - لعب الفخار الدقيقة -  
تمر عبره الى الهواء الذي يلقاها لمستودعاتها.

السعال : شقوق بالحنجرة  
التي تتسم كلما قفزت كلمة الى الخارج.  
صباح الخير أيها الصامد أمام اختبارات الموسي  
صباح الخير يا عروقا نافرة  
لأن كلاب صيد تلهث خلفها أثناء النوم

ماذا عليّ

العصافير التي عقدت الحيط بأرجلها  
- وكان ذلك يلهمنا من أصدقاء صاروا مجرمين  
وضباطا عندما كبروا -  
أطلقتها بعد لحظات.

\*

كأن شيئا لن يحدث..  
قافلة الطعام الصغيرة تمر آمنة  
جرعات الماء تغسل المجرى  
الهواء المشتت بين التجاهين

أكل ثغرة تكون على هذه الصورة:

قطع في سلك

ثغرة في سور

ليدخل المطاردون مدنا منعوا على بواباتها  
لتنجح الضربة التي لا ترى الروح  
في الوصول إليها؟

\*

أخاف أن أعتد حيلة أصدقائي

لا أعناق لنا، يقولون

فيجعلهم ذلك أقل عرضة للأذى

أخاف من حيلتهم التي توفر النوم والابتسام

ألا يمكن أن تأتي الضربة من الحيلة

كأن يجرب شرطي سلاحه في الهواء

في اللاعنى

عندئذ من سيثبت ما أنكرته أنا؟

طفل الأمس المصاب ، يترجى أباه:

لا تحط عنقي بجبيرة يا أبي

أريد أن يميل رأسي الى الخلف كالياى

سأسرع بلقفه قبل أن يصل الأرض،

قبل أن يركله العيال كبطيخة فاسدة

يا أبي

ستضيق الجبيرة

الجبيرة المبطنة بالقطن تضيق

وكليا ناديت : عطشان، الكابوس يلحق خدي

\* شاعر من مصر.

لا يقطع حركته - الالتفات نحو قطة مقبر الشارع  
لقد سحقتها العربة!

\*

لو ظل مجهولا  
لما كان للعقاب كل هذه السطوة.  
أما يمكن إلحاقه بالرأس  
أو إضغامه بالصدر،  
اخفاؤه بأية صورة؟

هو أحق بأن يكون قارة مجهولة  
نتحمسه بأصابعنا قائلين:  
«ألم أسفل الرأس أقسى الآلام»  
«الصدر هنا قابل للالتئام»!

لو ظل مجهولا ..

\*

مري بشفتيك على حنجرتي لأتكلم،  
على الخط الذي يفصل جزءا عن آخر  
لأنساه  
مري بشفتيك لأمتلك عنقا جسورا  
كان قلبا بداخله  
كان لم تحطه جبيرة من قبل  
كان لا تهدده الجوارح من كل جهة  
يقود فمي وعيني وساثر حواسي الى غايتها.  
عائد الى البيت  
ونسيت ما يثبت أنني أنا  
عائد الى البيت

تنخبط قدماي في شوارع مضاءة وخالية  
شوارع مسحورة لا تنتهي  
عائد الى البيت  
والبيت مازال بعيدا  
كيف أثبت أنني أنا عندما تنشق الأرض عن  
العسس؟  
الشوارع ممتدة وسوداء وملينة بالنباح  
من دفعني وسط البحر؟  
ذراعي مشلولتان  
من أي جانب تأتي الاسماك؟  
من أي جانب؟

\*

أجذب ياقتي حتى أذني وأقبض عليها بأسناني.  
هذه حدود قدرتي  
الكلمات مازالت تنطلق من حنجرتي

العنق الريفي  
والرقبة الساحرة  
من يضمن لها أن ينعم بتجاعيدهما؟  
كلمات  
عن القصيدة وعن أيام تتجهز لاستقبالها

عنق نحيل  
عنق سهل



وجه للفنان كمال خليفة، مصر



# حكايات من دفاتر امرأة

هدى أحمد جاد \*

أو أننى من خط الحياة .. اختطفك الشمس أمل الارتواء فبخرت الماء.

==

## لعب

كان جوى اللعب بالنسي .. ما إن ينتهي من العيش بلعبة حتى يحطها  
ليعب بغيرها .. عندما حاول أن يستلكرها لحزن العايب أهيمته أنها  
تهوى برامح الكمبيوتر .. وفو هاربا كما يهرب ثعلب من بنديقة فاجأته.

==

==

أمطر دموعه في قلبها ومضي  
وعندما وضعت يدها على قلبها  
اصطدمت أصابعها بشجرة بنفسج  
تجهش أزارها بالبكاء

==

## إعدام

في كني وضعت زهرته .. قلت سأخطفها بضغطة واحدة ..  
وعندما أزعجت لفة القلب لأنفذ فيها حكم الإعدام بالدرتني  
بنظرة عتاب نفقت في حكم الصمت والتذكر.

==

## خداع

كان خادعا كالبحر .. سلطه فيروزي أملس .. وقاعه مظلم شرس ..  
استهوته لعبة الصيد فرصد لها صبرا طويلا .. أنقى لها يوما بطعمه ..  
ابتلته .. ولما تأكد أنها مهزومة وفائقة القدرة على العيش بعيدا عن مياهه  
كسمكة غوت لو لفظها البحر للشاطئ .. راح يستعبدها بلعبة اللد والجزر.

## اختصار

تأخر المطر ... غاب حبيبها .. رحلت الغيات لى مدن بعيدة ...  
أقترضت من ذكريات لقائها الأخير قبلة ... اعتصمت بها  
كبدائي يحضن تعويذته ... تعلق الانتظار .. الصبر (عوليس)  
يرحل وشجرة الصبار في دارها تعاني العطش استندت لى  
الشجرة الظامئة فإذا السابلة يعمرون بشجرتين تحضران وقوفا.

==

==

كانت تحب الورد .. وكان يديه باقات لها .. مرة قالت له نفرق .. احضنها  
وبكى .. التفتت إلى حيث وقعت دموعه فإذا هي باقة ورد

==

## كذب

كان كلما كذب كذبة واكتشفتها مات جزء من حبه  
فوارته التراب .. مع آخر كذبة له اكتمل نصاب  
جسد الحبيب الميت .. ساعتها أقامت سرادقا للعزاء ..  
لما لمحته بين الحزين تنحمت .. عجبت لميت حي يحضر  
جنازته دون أن يدري أنه ..

==

## يأس

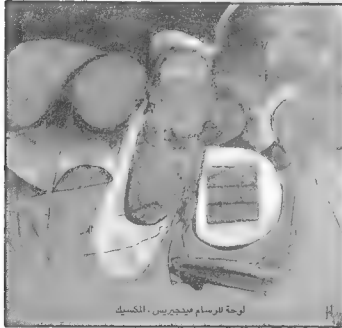
على البعد يتسلل حثائه لى روحها كقطرات طل يتلمسها ظمآن أشرف على  
الملاك في هجير صحراء .. وكلما لمت قطرة فطرتين وأصبحت قاب قوسين

خداة من مصر.

العدد الرابع عشر - أبريل ١٩٩٨ - نفوس

منذ ثلاث سنوات احتفلت فرنسا بالذكرى الخمسين لوفاة النطوان دو سانت أوكزييري (١٩٠٠ - ١٩٤٤) الذي يعتبر واحدا من أعظم كتاب فرنسا، وأحد رواد الطيران في العالم. وقد اختلقت طائرة أوكزييري خلال الحرب العالمية الثانية، ويعتقد أن الطائرات الألمانية قد تصدت لها وأسقطتها في البحر الأبيض المتوسط والمناسبة بالذكرى الخمسينية لرحيل أوكزييري، أصدرت فرنسا صورته على ورقة الخمسين فرنكا ومعها عدد من الرسوم التوضيحية التي قام هو برسمها لروايته الأشهر (الأمير الصغير). كتب أوكزييري هذا النص قبل فترة وجيزة من رحيله المناشوي، وتناول فيه جوانب من وجه العالم الذي تمزقه الحرب منطلقا من لشبونة التي تحولت إلى موجز وبيع لماسي العالم نظرا لأنها كانت عاصمة بلاد محايدة في زمن مليء بالاضطرابات والهيجانات! وهذا ما يجعل هذا النص وثيقة نادرة، لكاتب نادر، من أعرق وأصفي كتاب هذا القرن!

## رسالة إلى رهينة



ترجمة  
روز مخوف \*

نص:  
سانت أوكزييري

الحرب وبيذلن الجهد لانقاذهم من خلال ثقتهم. «أبني حي لاني ابتسم...» «انظروا، تقعون لشبونة، كم أنا سعيدة وهادئة ومضاهة جيذا...» كانت القارة بأسرها تلقى بوملطاتها فوق البرتغال مثل جبل متوحش، تغلغل بقيابله المتوحشة، كانت لشبونة المبتهجة تتصدى أوروبا: «أيمكن أن اعتبر هدفا في الوقت الذي أعني فيه إلى هذا الحد بالأخفي نفسي قطا في الوقت الذي أكون فيه هشة إلى هذا الحد...»

كانت مدن بلادي، في الليل، بلون الرماد، كنت قد فقدت فيها

حين عبرت البرتغال في ديسمبر (كانون الأول) ١٩٤٠، متوجهة إلى الولايات المتحدة، بدت لي لشبونة كنوع من جنة مضربة وحزينة. كانوا يتكلمون فيها آنذاك كثيرا عن غزو وشيك، وكانت البرتغال تتشبه يومهم سعادتها. كانت لشبونة التي أقامت أروع معرض في العالم، تهتمس ابتسامة شاحبة قليلا، كابتسامة أولئك الامهات اللواتي ليست لديهن أية أخبار عن أبنائهن في

\* مترجمة من سورديا

التي لرؤية أي بصيص من الضوء، وهذه العاصمة المشعة تسبب لي ضيقا غامضا، إذا كانت الضواحي المحيطة مظلمة، فإن أساسات واجهة شديدة الانضمام تجتذب متسككين تشعر بهم يجرلون. كنت أشعر أن ليل أوروبا ينقل على لشبونة، الليل المسكون بجماعات ضالة من المذنبين، كأنهم أجسوا بهذا الكثر من بعيد.

لكن البرتغال كانت تتجاهل شبهة الوحش، ترفض تصديق المؤشرات السنية. كانت تتكلم عن الفن بطقه يائسة، هل كان أحد ليجري على سطحها في عبادتها للفن؟ كانت قد أخرجت كل أعاجيبها، هل كان أحد ليجري على سطحها في أعاجيبها؟ كانت تظهر رجالها العظماء، فنظرا لعدم وجود جيش، وعدم وجود مبالغ، نصبت البرتغال في وجه حديد الفنازي جميع حراسها للمستوعين من حجر: الشعراء، والمستكشفين المغامرين. وبسبب نعم وجود جيش أو مطلق، كان ماضي البرتغال يأسره يسد الطريق، هل كان أحد ليجري على سطحها في إرث ماضيها العظيم؟ هكذا كنت أمهم كل مساء بكافة، عبر نجاحات هذا المعرض الفائق الذوق، حيث كان كل شيء يلامس الكمال، حتى الموسيقى بعديدة الهدوء، التي اختيرت بهذا الفن من الرفاهة، والتي كانت تتساب بعنومة، فوق المصالحق، دون ذوي، مثل مجرد رقرفة يطلع، أكان أحد ليدرس هذا الحسن الرائع بالاعتلال؟

وجدت لشبونة، في ابتسامتها أكثر حزنا من مدني المطافة. عرفت وربما عرفت، تلك المائلات غريبة الأطوار إلى حد ما، التي كانت تحلق بمكان لبيت إلى مساكنها. كانت تنكر ما لا يمكن إصلاحه، غير أن هذا التحدي لم يكن يبدو في مواسيا. من الموتي علينا أن نصنع موتى، عند ذلك يستعيدون، في دورهم كموتى، شكلا آخر من الوجود. إلا أن تلك العائلات كانت تعطل عودتهم. كانت تجعل منهم غائبين أبديين، مدعوين متأخرين إلى الأبد. كانت تقايس العداد بانتظار ليس له محتوى، وتلك البهوت كانت تبدو لي غارقة في ضيق لا كفارة منه، خائف بشكل مختلف من الغم. ظننت أن ليس العداد على الظواهر غيوميه، آخر صديق لفقدته والذي صرح إنشاء الخدمة البريدية الجوية، يا إلهي غيوميه لن يفر بعد الآن، لن يعود حاضرا بعد الآن أبدا، إلا أنه لن يكون غائبا أبدا كذلك. ضمنت بطيئة على ما حدثني، ذلك الفخ غير المجدي، جعلت منه صديقا حقيقيا ميتا.

لكن البرتغال كانت تحاول أن تؤمن بالسعادة، تشارك لها مكانها وفوانيسها وموسيقاها، في لشبونة، كانت تلعب لعبة السعادة، حتى يؤمن بها .....

يعود مناخ المدن في لشبونة أيضا لوجود بعض اللاجئين. لا أتكلم عن المبعدين الباحثين عن ملجأ، لا أتكلم عن المهاجرين الباحثين عن أرض يخصصونها لمعلمهم. أتكلم عن أولئك الذين يهاجرون أطوالهم ويبتعدون عن بؤس نوبهم من أجل وضع معالمهم في أماكن.

باعثياري لم أستطع السكن في المدينة بالذات، سكنت في أستوريل قرب الكازينو. كنت خارجا من حرب كثيفة، كان فريقي الجوي، الذي لم يوقف قط تطيقاته فوق ألمانيا طيلة تسعة أشهر، قد فقد، في الهجوم الألماني وحده ثلاثة أرباع طواقمه، يعودني إلى بلدي، عرفت جو العبودية القاتم، وتهديد المجاعة، عشت ليل مدنا السموي. وما على بعد خطرتين من منزلي، يعمر الكازينو بالأشباح، كانت سيارات كاديلاك صامتة، تضعهم، وهي تتظاهر بالتوجه إلى مكان ما، على الرمل الناعم لرواق للفنل. ارتوا ملابس للعشاء، كما في السابق، كانوا يظهرون وأقيات صدورهم أو لأكتهم، دعوا بعضهم بعضا إلى وجبات مطبخ صامتين، فقد لا يكون لديهم شيء يقرؤونه لبعضهم.

ثم يلعبون لعبة الروليت أو البوكا حسب الثروة. كنت في بعض الأحيان أنصب للفرجة عليهم. لم أكن أشعر لا بالفيظ ولا بالسخرية، بل بقلق غامض القلق الذي يهلك تشرب في صديقة الميوان أمام النماذج الناجية من نوع قد انقرض. كانوا يأخذون أسكنهم حول الطاولات، يتزاحمون حول سدير لعبة القمار الصار، ويجهنون في مكابدة الأمل، والياس، والخوف، والحدس والابتهاج. كما الأحياء. كانوا يقامرون بذرات، ربما كانت في تلك الدقيقة بالذات، قد فرغت من مدلولها. ربما كانوا يستعملون عملة باطلة. ربما كانت قيمة خزائنهم مكولة من قبل مصانع تمت مصادرتها، أو هي الآن في سبيها إلى أن تسحق تحت تهديد اللوربيدات الجوية. كانوا يسمسون كمبيالات على سديروس، يسعون جهدهم، بارتباطهم بالماضي، أن يؤمنوا بشرية حاهم، بغطاء شيكاتهم، بإزالة اصطلاحاتهم، كما لو أن شيئا منذ عدد معين من الأشهر لم يبدأ بالتقصص على الأرض. ذلك غير حقيقي، كان أذهب بياليه دمي، لكنه كان شيئا حزينا.

دون شك لم يكونوا يمسسون شيئا. كنت أتركهم وأذهب لانتفسح عند شاطئ البحر. وكان بحر أستوريل ذاك، بحر مدينة المياه، البحر الفروخ، يبدو لي أنه يدخل في اللعبة أيضا. كان يدفع إلى الخليج موجة جديدة رغبة، لامة تماما في ضوء القمر، مثل ثوب له ليل في غير أوانه.

التفتت لالاجي على سطح السفينة. كانت هذه السفينة هي أيضا، تنظر لقلبا خفيفا. كانت تنقل من قارة إلى أخرى، هذه النباتات عميدة الجذور. كنت أقول لنفسي: «أريد أن أكون مسافرا، ولا أريد أن أكون مهاجرا». تعلمت في بلدي أشياء كثيرة، تصحب بلا فائدة في مكان آخر، ولكن هاهم مهاجرين يخرجون من جيهم دفاتر عناوينهم الصغيرة، بقايا هوياتهم، مازالوا يلعبون لعبة كونهم أشخاصا مهمين. كانوا يتطلقون بكل قواهم بمدلول ما. «أعرف هذا هو أنا، كانوا يقولون، أنا من المدينة الفلانية .. صديق فلان... أتعرف فلانة».

ويقصون عليك قصة صديق، أو قصة مسؤولية أو قصة خطيئة، أو أية قصة أخرى يمكن أن تربطهم بأي شيء كان. ولكن

مطالباً بأن يقتل له: «افتح هذا أناء» يجب إرضاع طفل وقتاً طويلاً قبل أن يطالب . يجب العناية بصديق زمناً طويلاً قبل أن يطالب بقحة في الصدقة . يجب أن تنقش أجيالاً في إصلاح القصر القديم الذي يتصدع، حتى يتعلم المرء أن يحبه .

— ٢ —

كنت إذن أقول لنفسي: «الشيء الأساسي هو أن يبقى ما شيناً عليه موجوداً في مكان ما. العادات وأعياد الأسرة، ومنزل الذكريات . الشيء الأساسي هو أن تعيش من أجل العودة» . وكنت أشعر أن هشاشة الأقطاب التي كنت أرتبط بها تهددني في جوهرى ذاته. كنت على وشك معرفة صمراء حقيقية، وبدأت بفهم لغز كان قد حيرني طويلاً.

عشت ثلاث سنين في الصحراء، حلمت، أنا أيضاً، بسحرها، بعد آخرين كثيرين. كل من عرف الحياة الصحراوية، حيث ليس كل شيء في الظاهر، سوى وحدة وقفر، يبكي مع ذلك، تلك السنين، كأهل سنين عاشها. ليست كلمات «الحنين إلى الزمان، الحنين إلى الوحدة، الحنين إلى الامتداد» سوى صيغ أدبية، ولا تقس شيئاً، في حين أنه يبدو لي أنني فهمت المبحر للمرة الأولى، على ظهر سفينة تعج بالسافرين المكسبين بعضهم فوق بعض.

لاشك أن الصحراء لا تقدم، على مد النظر، سوى زمال متشابشة، أو بقعة أكبر، رملة كثيرة العصي، لأن الكتبان نادرة فيها. نجوم فيها بشكل دائم في ظروف الشجر ذاتها. ومع ذلك فإن ألوهة غير مرئية بنت لها شبكة من الاتجاهات من المنحدرات والعلامات جهازاً عضلياً خفياً وحياً. فليس ثمة رتبة لكل شيء وجهته حتى الصمت، لا يشبه فيها صمتاً آخر.

هناك صمت السلام عندما تتصالح القبائل، عندما يسترد النساء برودته، ويبدو لك أنك طويت أشركك وتوقفت في مينا هادي. هناك صمت الظهيرة، حين تعلق الشمس الفكر والحركة. وهناك صمت كاذب، حين تهدأ ريح الشمال، ويطن ظهور الحشرات، المنتزعة من وحات الداخل، كأنها رقيق، عن هبوب عاصلة الشرق حاملة الرمال. وهناك صمت المؤامرة، حين نعلم أن قبيلة بعيدة هاجمة. وهناك صمت اللغز، حين تتعدد بين العرب مؤامراتهم المبهمة. هناك صمت متوتر حين يتأخر البعث في العودة، صمت حاد، حين يحبس المرء أنفاسه لكي يسمع صمتاً كئيباً، عند تذكر من نسي.

كل شيء يستقطب. كل نجمة تثبت اتجاهها حقيقياً. كلها نجوم المجوس. وكلها تخدم إلهها الخاص. تشير هذه إلى جهة بشر بعيدة، يصعب الوصول إليها. والامتداد الذي يفصلك عن تلك المثر يحس كأنه متراس. وتدل تلك على اتجاه بشر جفت مياهها، وتبدو النجمة ذاتها جافة. وليس للامتداد الذي يفصلك عن البر الكافة انحدار . تلك الأخيرة قيد كدليل إلى واحة مجهولة مدحها لك البدو، ولكن الشقاق يمنعه عنك والرمال

لم يعد شيء من هذا الماضي يتفهم لأنهم هجروا أوطانهم. كان الأمر ما يزال ساخناً جداً، طازجاً جداً، حيناً متلفاً في ذكريات الحب في بداية الأمر. تصنع رزمة من الرسائل الرقيقة. ترفق بها بعض الذكريات. يربط الكل بكثير من العناية. إن بقايا الأشياء الضعيفة تثير سحراً كئيباً في البداية، ثم تمر شقراء ذات عيون زرقاوين، فموت البقايا. لأن الصديق أيضاً، والمسؤولية مسقط الرأس، وذكريات البيت، تفقد ألوانها إن هي ما عادت تستعمل.

كانوا يحسبون بذلك جيداً. ومتما تلعب لشهوة لعبة السعادة، كانوا هم ليعين لعبة الاعتقاد بأنهم سيعودون قريباً. عذب غياب الابن الضال! إنه غياب مزيف لأن البيت الأسري باق وراءه، فسواء كان الغياب في الغربة المجاورة، أو على الجانب الآخر من الكوكب، ليس الفرق جوهرياً. يمكن أن يكون وجود الصديق الذي ابتعد ظاهرياً، أكثر كثافة من وجود فعلي، إنه وجود الصلاة. لم يسبق أن أحببت بيتي قط أكثر مما أحببت في الصحراء. لم يسبق أن كان خطاب أكثر قرباً لي خطيباتهم من البشارة البروتونيين في القرن السادس عشر، عندما يجتازون رأس هورن ويشيخون في مواجهة الرياح المعاكسة. منذ انطلاقتهم يكونون قد بدأوا بالعودة. ونحن ينشرون الأشربة، كانوا يعدون العدة بالهدم الثقيلة للعودة. كان الطريق الأقصر من ميناء بروتاني إلى البيت يمر من رأس هورن. ولكن هاهم المهاجرون يبدون في مثل بحارة بروتانيين انتزعت منهم نافذتها لأجلهم. لم يكونوا قط أبناء ضالين. كانوا أبناء ضالين دون بيت يعودون إليه، عندما يبدأ السفر الحقيقي، السفر خارج الذات.

كيف السبيل لإعادة بناء الذات؟ كيف السبيل لإعادة صنع تلك اللغة الثقيلة من خيرات الذكريات؟ كانت هذه السفينة محملة بأرواح سوف تولد كأنها في حالة مؤقتة. الوحيون الذين كانوا يبدون حقيقيين، حقيقيين إلى درجة يود معها المرء أن يلمسهم بإصبعه، هم أولئك الذين أعلنت وظائف حقيقية من شأنهم، فعلوا الأطباء، وجلو النحاسيات، ولعبوا الأحذية، وباحتقار غاضب، خدما أمواتاً. أبداً ليس الفقر هو السبب في ذلك إلازراء الخفيف لدى طاقم الموظفين إزاء المهاجرين . ليس المال هو ما كان يفتقصهم، بل الكثافة. فما عاد واحد منهم الرجل الذي ينتمي إلى بيت معين، إلى صديق معين، إلى مسؤولية معينة. كانوا ليعين الدور، ولكن ذلك لم يعد صحيحاً. لا أحد يحتاج إليهم، لا أحد يستعد للاتصال بهم، أية أعجوبة في تلك البرقية التي تقاب كيانك، تنهضك في منتصف الليل، تدفعك إلى الملمة: «أسرع أنا بحاجة إليك» بسرعة. نكتشف لأنفسنا أصدقاء يساعدونا، ولكننا ببطء نصبح جديرين بأن نطلب منا المساعدة. صحيح أن إشياحي لم يكن أحد يكرهم، لم يكن أحد يصدمهم لم يكن أحد يضايقهم. إلا أن أحداً لم يكن يجهم مجرد ألح الذي يمكن أن تكون له قيمة. كنت أقول لنفسي: منذ وصولهم، ستأخذهم ضلالت كوتيرل الترحيب، عظامات المواساة. ولكن من هو الذي سوف يرح بهم

التي تتصلك عن الواحة أرض للحكايات الخرافية. تلك الأخرى أيضا تشير إلى الاتجاه مدينة بضماء في الجنوب، يبدو أنها لنذبة مثل ثمة تغريز فيها الإنسان. تلك تشير إلى البحر. أخيرا هنالك أقطاب تكاد تكون غير حقيقية تمغط من بعيد جدا هذه الصحراء: بيت طفولة، يبقى حيا في الذكرى، صديق لا تعرف عنه شيئا سوى أنه حي.

هكذا تشعر بالانشداد والانتعاش من خلال حقل القوي التي تتجاذبك أو تدفك، تفريك أو تقاومك. هانتشا قائم فوق أسس ثابتة تماما، عازم تماما، مستقر تماما وسط جهات أصيلة.

وبما أن الصحراء لا تقدم أي غنى ملموس، بما أنه ليس هناك شيء يبرى أو يسمح في الصحراء، فإنك مرغم تماما على الاعتراف بأن محرضات غير مرئية هي التي تحرك الإنسان أولا، طالما أن الحياة الداخلية تقوى فيها ولا تنام، النفس هي التي تحكم الإنسان. في الصحراء، قيمتي تعادل قيمة الهتي. هكذا، فانا إن كنت أشعر بأنني غني بجهات ما تزال كثيرة، على متن سفيتسي الحزينة، وإن كنت أسكن في كوكب ما يزال حيا، فقد كان ذلك بفضل بعض الأصدقاء الضائمين في ليل فرنسا، وراي والذين بدأوا يصيرون أساسيين بالنسبة لي.

من المؤكد أن فرنسا لم تكن بالنسبة لي آلهة مجردة، ولا مفهوما موقعا، بل كانت حقا من لحم انتهي إليه، شبكة من الاتصالات التي تشيرني، مجموعة من الأقطاب التي تستند منجذرات قلبي، كانت لدي حاجة لأن أحس بأن أولئك الذين أحتاج إليهم كي يوجهوني، هم أصلب وأكثر دواما مني أنا نفسي، حتى أعرف أين أعود، حتى أكون موجودا.

كان بلدي بأكمله يسكن فيهم ويعيش فيهم من خلالها. هكذا تختصر قارة في مجرد بريق بعض الفئران بالنسبة لمن يسافر في البحر. المنارة لا تقيس الهدد، ضوؤها حاضر في العينين، بكل بساطة. وكل عجائب القارة تسكن للنجمة.

واليوم ما هي فرنسا، على أثر الاحتلال الشامل، تدخل دفعة واحدة في الصمت مع محاولتها، مثل سفينة جميع أنوارها مظلمة ونهجل إن هي نجت أم لا من أخطار البحر، مصير كل من أجهبهم يهذبني بطريقة أكثر جسامة من مرض مقيم في داخلي، اكتشف أن هشاشتهم تهددني في جوهره.

ذاك الذي لازم، هذه الليلة، ذاكرتي، عمه خمسون عاما. هو شخص مريض، ويهودي، كيف سينجو من الهول الألماني؟ لكي أتخيل أنه مازال ينتفض، يلزمني الاعتقاد أن الغازي لم يعرفه. وأن سور الصمت الجميل لغلاحي قرية قد أواه سرا، عندها فقط اعتقد أنه مازال حيا. عندها فقط، يسمح لي وأنا أطوف بعيدا في امبراطورية صدائتي التي لا حدود لها قط، إلا أشعر بنفسي مهارجا، بل مسافرا، لأن الصحراء ليست حيث نعتقد. الصحراء أكثر حياة من عاصمة والمدينة الأكثر اكتظاظا

تفرغ إذا زالت اللغظة عن الأقطاب الأساسية للحياة فيها. كيف تبني الحياة إذن خطوط القوة تلك، التي نحيا منها؟ من أين يأتي الثقل الذي يجذبني نحو بيت هذا الصديق؟ ما هي إذن، اللحظات الأساسية التي جعلت من ذلك الحضور، أحد الأقطاب التي أحتاج إليها؟ ما هي لأن، الأحداث الخفية التي جعلت منها الخاضع الرقيقة للميزة، ومن خلالها حب البلد؟

كم هو قليل الضجييع الذي تصنعه المعجزات الحقيقية! وكما هي بسيطة الأحداث الجوهرية؛ إنه شيء قليل جدا أن يقال عن اللحظة التي أريد أن أرويها إنه يلزمني أن أعيش ثانية في الحلم، وأن أكلم ذلك الصديق.

كان ذلك في يوم من أيام ما قبل الحرب على شفاف نهر صاوون، من جهة تورينس، كنا قد اخترنا من أجل الغداء مطعمنا تطل شرقة الخشبية على النهر، مستنديين بأكواعنا على طاولة بسيطة تماما، حفرها زبائن بالسكين، طليتنا بطبق يربود، كان طبيبك قد منعك من تناول الكحول، إلا أنك كنت تغش في المناسبات الكبيرة. وكانت تلك واحدة منها. لم تكن تعرف لماذا، ولكنها كانت واحدة منها. ما يبهرنا كان يفوق نوعية الضوء في عدم قابلية لسه، كنت قد قدورت إذن اختيار طبق البرنود الخاص بالمناسبات الكبيرة، ذاك، باعتبار أن بحارين كانا يرغبان حولة أحد الزوارق على بعد عدة خطوات منا، فقد دعونا البحارين، نادينا معا من فوق الشرفة. وجاءا، جاءا ببساطة. وجدنا من الطبيعي جدا أن ندعو رفائلا، ربما بسبب ذلك العيد غير المرئي فينا، كان من البديهي جدا أن يستجيبا للإشارة. بناء على ذلك تناولنا للشرب!

كانت الشمس طيبة، غسلها الفاتر يغمر شجرات حور الضفة الأخرى، والسول حتى الأفق. كنا نزيد أفرها شيئا فشيئا وداما دون أن نعرف السبب. كانت الشمس تلمعن بأن تضئ جيذا، والنهر بأن يجري، والرجبة بأن تكون وجبة، والبحارين باستجابتهما للنداء، والنادلة بأن تقدمنا بلوغ من اللطافة السعيدة، كما لو أنها تراس عيدا أبديا. كنا في حالة سلام تام، مندمجين تماما، في حضارة نهائية، بعيدا عن الفوضى، كنا نتذوق نوعا من الحالة التامة، التي لم يعد لنا فيها ما نسره لبعضنا طالما أن جميع الأمنيات متحققة. كنا ننس بأننا أنقياء، مستقيمين، مشرقون ومتسامحون. ما كنا نعرف أية حقيقة كانت تظهر لنا في بدايتها، إلا أن الشعور للسيطر علينا كان الشعور باليقين تماما. يقين يكاد يكون مزوا.

كذلك الكون، كان يثبت إرادته الطيبة، من خلالها كل شيء، تكاثف السديم، قسوة الكواكب تشكل الأمبيات الأولى، عمل الحياة الهائل الذي أوصل الأمبية إلى الإنسان، كل شيء تلاقى لحسن الحظ حتى يصل من خلالها، إلى هذه النوعية من المتعة؛ لم يكن ذلك سيئا كنجاح.

هكذا كنا نتذوق ذلك التفاهم الصامت وتلك الطوقوس شبه

عنقي (كانت موضة الضواحي الفوضوية لا تنصح بارتداء هذه النقطة الكعالية). تشجع لحمي. كنت أنتظر الطلقة النارية. لقد كان ذلك هو زمن الأحكام المتسعة. إلا أنه لم يحصل أي إطلاق. بعد بضع دقائق من الفراغ المطلق، بدت في الفسق خلالها، كمن يرقص نوعاً من بياليه الأحلام في عالم آخر. أنشأ لي الفوضويون الذين يحاصرونني، أن أسبقهم ورحنا نسير، دون استعجال، عبر المسالك المخشاة. ثم الأسر في صمت تام، وباقتصاف مدبر في الحركات. هكذا تلهو طلمة تحت الماء.

سرعنا ما غصت باتجاه قبو حول الى مركز حراسة كان هناك أفراد ميليشيات آخرون يغالبون النعاس، غداراتهم بين أرجلهم، وقد أضاعهم مصباح يتبول ردي، إضاءة سيئة. تبادلوا مع رجال دوريتي، بعض الكلمات بصوت حيادي. قام أحدهم بتفتيشي.

أنا أتأكد الأسبانية إلا أنني أجهل اللكاتالانية. مع ذلك، فهمت أن أوراتي مطلوبة. كنت قد نسيتها في الفندق. أجيبت: «فندق صمقي»، دون أن أعرف إن كانت لغتي تنقل شيئاً ما، تتناقل أفراد الميليشيا جهازاً تصويرياً من يد إلى يد، كانوا وثيقة إثبات. بعض من أولئك الذين كانوا يتتبعون، خائرون في مقاعدهم العرجاء نهضوا بنوع من الملل واستندوا إلى الجدار.

الانطباع السائد كان الملل، الملل والنعاس. كانت قدرة الانتباه لدى هؤلاء الرجال، مستهلكة كما كان يبدو لي، حتى الاجترار. كدت تقريباً أتمنى ظهور مؤشر للعداء، كعلاقة انسانية. لكنهم لم يشرعوني بأية إشارة غضب، ولا حتى إشارة استياء. حاولت مرة بعد مرة أن أحتج باللغة الأسبانية. سقطت احتجاجاتي في الفراغ. نظروا إلى دون إبداء رد فعل، مثلما كانوا سينظرون إلى سمكة صينية في حوض ماء.

كانوا ينتظرون. ما الذي كانوا ينتظرونه؟ عودة أحد منهم الفجر؟ قلت لنفسي: «وبما كانوا ينتظرون أن يشعروا بالجو...» قلت لنفسي أيضاً: «وسرعان يكون حافة» إنه شيء مضحك قطعاً!... الشعور الذي كان يتنبأني... يفوق كثيراً شعوراً بالغم — كان قرصاً من العيش. كنت أقول لنفسي: «إذا خرجوا من جومدهم، إذا أرادوا التصرف، فسوف يطلقون»!

هل كنت في خطر فعلاً أم لا؟ هل مازالوا يجهلون، أني لست مقرباً، ولا جاسوساً بل مصفياً؟ أن أوراتي الشخصية موجودة في الفندق؟ هل اتخذوا قراراً؟ ما هو؟

لم أكن أعرف عنهم شيئاً، سوى أنهم كانوا يعدمون بالرصاصة دون جدال كبير مع ضمايرهم. الطلائع الثورية، لأي حزب كانت، لا تسعى وراء الرجال (إنها لا تزن الرجل بالنظر إلى جوهده). بل تسعى وراء الأعراف والأمارات تبدو لهم الحقيقة الخضم مرضاً وبائياً. ومن أجل عرض مريب، يرسل المويود إلى مجر العزل الصمعي: للفتنة. لهذا السبب بدا لي هذا الاستجواب الذي يهبط علي من وقت لآخر، في مقاطع لفظية

الدينية. البحاران ونحن، يهددنا رواج الخادمة الكهنوتية ومجيئها، كننا نهرب كأننا رواد الكنيسة ذاتها، رغم أننا لم نعرف أية كنيسة هي. كان أحد البحارين هو لاندنيا. الآخر اللاني، هرب من الفانزية. لوحق هناك كشيعوي، أو تروتسكي، أو كاثوليكي، أو يهودي، (لم أذكر الصفة التي أبعد الرجل تحت اسمها). غير أنه في تلك اللحظة، لم يكن مجرد صفة، بل كان شيئاً آخر. كان المحتوى هو الملم. العينة الانسانية. كان صديقاً، بكل بساطة. وكنا متفقين بين بعضنا كاستغناء. أنه كنت متفقاً وأنا كنت متفقاً. كان البحاران والخادمة متفقين. متفقين على ماذا؟ طبق البرنود؟ على مخزى الحياة؟ على حلاوة النهار؟ ما كنا كذلك لنعرف. إلا أن ذلك الاتفاق كان مليئاً جداً، ورأسخاً في العسق بشكل متين. كان يقوم على كتاب مقدس وأضح في جوهده، رغم عدم قابلية صياغته في الكلمات، إلى درجة أننا كنا لنقبل معها بكل طيبة خاطر أن نحصن هذا الجناح، أن نقيم محاصرين فيه، وأن نموت فيه خلف رشاشات لكي ننفذ هذا الجوهري.

أي جوهري؟.. هذا هو بالضبط ما يصعب التعبير عنه! أخشى أنني لا أكاد ألتقط سوى الظلال، وليس الشيء الأساسي. الكلمات بعدم كفايتها، سوف تؤدي إلى فراغ حقيقي، وسيكون في قلبي غموض إن أديعت أننا كنا سنحارب بسهولة انقلاباً لايتسامع معينة كإبتسامه البحارة، وإبتسامك وإبتسامتي، وإبتسامه الخادمة، انقلاباً لعجزة معينة لهذه الشمس، التي كلفت نفسها، منذ هذا القدر من ملايين السنين، كل هذا العناء لكي تصل من خلالها إلى نوعية إبتسامه، كانت متقنة إلى درجة كافية.

غالباً ما يكون الجوهري بلا وزن إطلاقاً. لم يكن الجوهري هنا، في الظاهر، سوى إبتسامه، وغالباً ما تكون الإبتسامه هي الشيء الجوهري. نعطي حقناً إبتسامه. نكافأ إبتسامه. نحررنا إبتسامه. ويمكن أن تؤدي نوعية إبتسامه إلى أن نموت، مع ذلك، وبما أن هذه النوعية كانت تخلصنا بشكل ممتاز من غم الظروف الماضية، وتمنحنا اليقين والأمل والسلام، فإننا نحتاج اليوم، سعياً للتعبير عن نفسي بشكل أفضل، أن أروي أيضاً قصة إبتسامه أخرى.

كان ذلك أثناء ريبورتاج عن الحرب الأهلية في اسبانيا، تهورت حضرت خفية، في حوالي الثالثة صباحاً، عملية شحن لوزن عسكرية سرية في محطة بضائع. بدا أن اضطراب أفراد الفرق وبعضاً من الظلام قد ساعدنا على تطفلي، إلى أني بدوت لبعض جنود الميليشيا مشهوراً.

كان ذلك في غاية البساطة. لم أكن أشك بعد بشيء من اقترابهم للمطاطي والصامت، حين كانوا قد أطبقوا حولي، يهدونه مثل أصابع اليد، طحت سيطانته غدرتهم قليلاً فوق يطني وبدا لي الصمت مريباً. أخيراً رفعت ذراعي مستسلماً.

لاحظت أنهم كانوا يحدقون، ليس بوجهي، بل بريطة

غامضة، ولم أكن أفهم منه شيئا، مشغوفا لكعبة روليت عمية تقامر براسي، لهذا السبب أيضا كنت، كي أقرب نفسي حضورا حقيقيا، أشعر بحاجة غريبة جثم فوقي، بأن اصرخ لهم بشيء كان يفرضني في حياتي الفظية... عصري مثلا عمر الرجل، شيء مؤثرا إنه يلخص حياته بأكملها، يصنع النضج ببطء، يصنع ضد كثير من العقبات المذلة، ضد كثير من الأمراض الخطيرة التي تنفث منها ضد كثير من الآلام التي تهله، ضد كثير من حالات اليأس المتجاوزة، ضد كثير من المخاطر التي أقلت معظمها من الشعور. يصنع عبر كثير من الرغبات، كثير من الأمال، كثير من حالات الندم، كثير من النسيان، وكثير من الحبح عصر الرجل، إنه يعشّل جملة جميلة من التجارب والذكريات، رغم الانفصاح والهزات والمشاق، تابعا السحر إلى الامام، كيفما كان، مثل طير جيد، ولأن يفشل تقاطع عنيد لعضو سميعة، وصلت إلى هنا. عصري سبعة وثلاثون عاما. والطير الجيد، إذا شاء الله، فيسبحل محاولته من الذكريات إلى مكان أبعد. كنت أقول لنفسي إذن: هاهنا وصلت. عصري سبعة وثلاثون عاما... كنت أتمنى لو التي بقل هذه المسارة على حكاي، ولكنهم توقفوا عن استجوابي.

عند ذلك حدثت المعجزة، معجزة متكئة جدا. لم يعد معي سجال. وجمنا واحدا من سجانني كان يدخن، فقد أشرت إليه، أن يخطئ لي عن سيجارة، وشرعت بابتسامة فائقة. تمسلى الرجل في البداية، مرر يده بيده فوق جبينه، رفع بصره، ليس إلى ربطة عنقي، بل إلى وجهي، وأمام ذهولي الشديد، شرع، هو أيضا، بابتسامة. كان ذلك مثل طلوع النهار.

لم تحل تلك الابتسامة الماساة بل محتها ببساطة، كما الضوء، كما الظل، لم تعد تحدث أية ماساة. لم تغير هذه المعجزة شيئا مرئيا. مصباح البترول الرديء، الطاولة ذات الأوراق المبعثرة، الرجال المستندون إلى الحائط، لون الأشياء والاحتفا، كل شيء بقي على حاله. إلا أن كل شيء كان قد تحول في جوهره ذات. تلك الابتسامة كانت منقذة في. كانت مؤثرا يضاهي ظهور الشمس في حسه، وبداية نتاجه القريبة، وعدم قابلية رده. كانت تفتح هذا جديدا. لم يغير شيء، وكل شيء قد تغير. الطاولة ذات الأوراق المبعثرة أصبحت حية، مصباح البترول أصبح حيا. الجدران أصبحت حية. الملل الذي يرضع من أشياء هذا القبر لليلة تلفف فجأة. كان الأمر كما لو أن دما غير مرئي بدا يجري، رابطا كافة الأشياء في جسد واحد، ومعيدا إليها مغزى ما.

الرجال كذلك لم يتحركوا، إلا أنهم، بينما كانوا منذ ثانية، يبدون في أبعد عني من نوع يعود لما قبل الطوفان، هاهم يولدن من حياة قريبة، انتابني شعور استثنائي بالاضور. هذا هو الأمر ترمعا! وشعرت بقرابتي معهم. الصبي الذي ابتسم لي، والذي لم يكن، منذ ثانية، سوى

وظيفة، أداة، نوع من الحشرات الضئيلة، هاهو يتكشف عن رجل أخرق قليلا، شبه خجول، خجلا مدهشا. ليس معنى هذا أن هذا الراهبي كان أقل فظاظة من غيره! لكن ظهور الانسان فيه أضاع جانبيه البش، جيدا! نحن البشر نتعاضد كثيرا، إلا أننا نعانى في قرار القواد، من التردد، والشك والاسى...

لم يكن قد قيل شيء بعد. مع ذلك كان كل شيء قد حل، وضعت يدي، على سبيل الشكر، فوق كتف الجدي، حين مد لي يده بسيجارتي، ونظرا لأن، ذلك الجدي قد كسر مرة، فقد عاد جنود المليشيا الآخرين، هم أيضا، بشرا، ودخلت ابتسامتهم، جميعا ملما أدخل بلدا جديدا وحرا.

دخلت ابتسامتهم ملما دخلت سابقا، ابتسامة متقدني في الصحراء. الرفاق الذين عشروا علينا بعد أيام من البحث، وهبطوا في الوضع الأقل بعدا قدر الامكان، كانوا يسرعون بخطوات واسعة بانجاهنا، وهم يؤرجعون بشكل مرئي تماما، قرب الماء في طرف النزاع. اذكر ابتسامة اللقنين، إذا كنت غريبا، وابتسامة الفرقي إذا كنت متقدنا، ملما اذكر وطنا كنت أشعر فيه بصعادة شديدة. المتعة الحقيقية هي متعة أن تكون مدعوا. لم يكن الانقذان إلا مناسبة لهذه المتعة. لا يكون للماء القدرة على خلب الالباب، إذا لم يكن ألا هدية الإرادة الطيبة للبشر.

العناية المقدمة للمريض، الاستقبال الذي يقابل به المبعده، وحتى العفو، أمور لا قيمة لها إلا بفضل الابتسامة التي تضيء للناسبة. نلتقي في الابتسامة فوق الغمام، والطبقات والأحزاب. نحن رواد الكنيسة ذاتها، فلان وعادتها وأنا وعاداتي.

- ٣ -

أليست نوعية للفرد تلك أتمن شرة للمفسدة التي هي حضارتنا؟ تستطيع حكومة استبدادية شمولية أيضا، أن تلبي حاجتنا للمادية، لكننا لسنا دواب تعلف. لا يمكن أن يكون الازدهار والرخاء كافيين لارضاقتنا. نحن الذين تربينا على تقديس احترام الانسان، للقاءات البسيطة التي تتحول أحيانا إلى مناسبات رائعة، شيء له وزن كبير بالنسبة لنا...

احترام الانسان! احترام الانسان! ... هنا يكمن المحك! حين يحترم النازي، من يشهد مصرا، فهو لا يحترم شيئا عدا هو نفسه، يرفض التناقضات الخلاقة، يدمر كل أمل بالارتقاء، ويبني لآلاف عام، روبوتات في مارضة، بدلا من الانسان. النظام لأجل النظام، يخفي الانسان وينتزع من قدرته الحقيقية، التي هي القدرة على تغيير العالم وتغيير نفسه. الحياة تظلق النظام، لكن النظام لا يخلق الحياة.

يبدو لنا، نحن على العكس من ذلك تماما، أن ارتقاءنا لم يكتمل، إن حقيقة الغد تتدعى على خطأ الاسس، وأن التناقضات التي ينبغي تخطيها هي التربة الخصبة ذاتها لنموها. نعرفت بأولئك الذين يخفون عننا، أقربا لنا، ولكن يا لها من قرابة

غريبة! إنها قائمة على المستقبل، وليس على الماضي. على الهدف وليس على الأصل. نحن حجاج، بعضنا الى بعض، نسعى جاهدين في دروب شتى، نحو الموعد ذاته.

أما اليوم، فلها هو احترام الإنسان، شرط ارتقاها، في خطر، توصفات العالم الحديث أدخلتنا في الظلمات. المشكلات متزايدة والظلم متعاظم. حقيقة الأمر، حقيقة الفقد، واقعية الفقد، ما زالت تحتاج الى بذل. لم يستشف أي توليف مقبول، وليس لدى كل منا سوى جزء من الحقيقة. الأديان السياسية تستدعي العنف بسبب افتقارها للوضوح الذي يفرضها. وما نحن نتيجة انتقامنا حول المنهج، نجافز بالكف عن الاعتراف بأننا نفذ السير نحو الهدف ذاته.

المسافر الذي يجتاز جبله باتجاه نجمة، معرض، إن ترك نفسه يستغرق في مشاكل صعوده، لخطر نسيان أية نجمة تقوده، إن هو ما عاد يعمل إلا بهدف العمل، فإنه لن يذهب الى أي مكان. مقبرة الكراسي في الكاتدرائية تجافز، إن هي انشغلت انشغالا شديدا بتأجير كراسيه، بأن تنسى إنها تخدم إليها. هكذا، فإنني بانزواني في هوى متحيز، أجازف بأن أنسى أن سياسة ما، لا يكون لها معنى إلا شريطة أن تكون في خدمة بديهيته روحية. تدفقتنا في أوقات المعجزة نوعية معينة من العلاقات الانسانية، هنا تكمن الحقيقة بالنسبة لنا.

مهما كان العمل ملها، فإنه غير مسموح لنا أن ننسى النداء الروحي الذي يجب أن يوجهه، وإلا يبقينا هذا العمل عقيما. نريد أن نرسي أسس احترام الإنسان، لذا سيكره بعضنا بعضا في قلب الموقع ذاته؟ لا يملك أي منا احتكار نقاء السيرة. أستطيع أن أأحارب باسم طريقي، طريقا اختارها أحد غيري. أستطيع انتقاد مناهج عقله، فمناهج العقل مثقلية. ولكن عن أن أحترم هذا الرجل، على مستوى الروح، إذا كان يجهد في سبيل النجمة ذاتها.

احترام الإنسان! احترام الإنسان! ... لذا تأسس احترام الإنسان في قلب البشر، فإن البشر سيصنعون بالمقابل الى تأسيس النظام الاجتماعي، السياسي أو الاقتصادي الذي سوف يكرس هذا الاحترام، تتأسس الحضارة أولا في الجوه. تكون أولا رغبة عمية ذات حرارة معينة داخل الإنسان. بعداه، من خطأ الى خطأ، يحس الإنسان على الطريق الذي يؤدي الى الشعلة.

هكذا هو دون شك يا صديقي، السبب في حاجتي تلك لصداقتك، أتمتعش لرفيق يحترم في الرجل الذي يمج الى تلك الشعلة متعاليًا على نزاعات العقل، أحتاج أحيانا أن أتوقف، مقاما الحرارة الموعودة، وإن ارتاح قليلا في الجانب الآخر من نفسي في ذلك الموعد الذي سيكون موعدا.

تمهت جدا من المسجالات، من الشروط المتعاقبة، من التعصبات! أستطيع دخول بيتك دون أن أرتدي زيا نظاميا، دون أن أخضع لاستظهار نص مقدس، دون أن أتخل عن شيء

أيا كان، من وطني الداخلي. بجوارك لست مضطرا أن أبويه نفسي، لست مضطرا أن أتراق، لست مضطرا أن أثبت، بجوارك أجد السلام مثمًا في توريس. فوق كلماتي الخرقاء، فوق الحماكمات التي يمكن أن تخدعني، إنك ببساطة تعترف بالإنسان تجول في سفير العقائد والعادات، والميول الخاصة، إن كنت اختلف عنك فلنا الحق الضربك، بل أجعلك أكثر مما أنت عليه. تسالطني مثمًا يساهل المسافر.

أنا الذي أشعر، مثل كل إنسان، بحاجة لأن يعترف بي، أشعر بنفسي نقيا فيك وأذهب اليك، أحتاج أن أذهب الى حيث أكون نقيا. ليست كلماتي ولا تصرفاتي هي التي أخبرتكم عن أكون، قط بل إنه قبول ما أنا عليه، هو الذي جعلك، عند اللزوم، متساهلا مع هذه التصرفات كما مع هذه الكلمات. أنا مقتن لك لكونك تستقبلني على ما أنا عليه، ما حاجتي الى صديق يحاكمني؟ إن استقبلت صديقا على طاولتي، فإنني أرجوه أن يجلس، إذا كان أعرج، ولا أطلب منه أن يركض.

صديقي، أحتاج اليك مثمًا أحتاج لقمة يتفلسف الإنسان فيها! أحتاج أن أتكلم، بجوارك، مرة أخرى الى طاولة نزل صغير الواحة منفصلة عن بعضه على شفاف نهر صاوي، وأن أدع إليها جبارين، نثر بصحبتهما في سلام ابتسامة شبيهة بالنهار.

إذا بقيت أحارب، فسوف أحارب قليلا لأهلك. أحتاج اليك حتى أعتقد اعتقادا الفصل بمجيئك تلك الابتسامة. أنا بحاجة أن أساعدك على العيش. أراك ضعيفا جدا، موهوبا جدا، لكي تستمر يوما إضافيا، على صيف بقايا فقيرة، ترتد في حماية مزعومة لمصطف رث. أنت، الفرنسي جدا، أراك معرضا مرتين لخطر الموت، لأنك فرنسي، ولأنك يهودي. أحس بكامل لمن مجتمع ما عاد يسمح بالخصوصيات. ننتمي جميعا الى فرنسا مثمًا ننتمي الى شجرة، وسوف أقدم حقيقتك مثمًا كنت لتقدم حقيقتي. نحن فرنسيي الخارج، القضية بالنسبة لنا هي قضية إطلاق مؤونة البذار الذي جده الالائي. القضية هي تحريككم. أنتم الأرض التي لكم فيها الحق الأساسي في تنمية جنودكم. أنتم أربعون مليون رهينة. نهيا الحقائق الجديدة دوما في أقبية الاضطهاد: أربعون مليون رهينة يتكبرون، هناك في حقيقتهم الجديدة. ونحن ندين سلفا، لهذه الحقيقة.

فأنتم يا تحديد الذين سترشوننا، لسنا نحن من سيغطي الشعلة الروحية لأولئك الذين سبق أن بدأوا يغفونها بجوههم الخاص كما لو أنهم يغفونها بالشمع. ربما أنكم لن تقرأوا كتبنا. ربما لن تستمعوا أحاديثنا. ربما ستتقايون أفكارنا. نحن لا نؤسس فرنسا. نحن لا نستطيع بديها سوى أن نخدعها. إن يكون لنا حق، مهما فعلنا، بأي اعتراف بالجميل. لا سبيل للمقارنة بين الحركة الحرة وبين الانسحاق في الليل. لا سبيل للمقارنة بين مهنة الجندي ومهنة الرعية. إنكم أنتم القديسون.



في هذه الليلة أيضا، استلقيا وغرقا في النوم ، مثل كل ليلة.

ففي ساعة متأخرة من اليوم الثاني لأعياد الميلاد، وكان يوم صقيع حقيقي، عاد التقنصل العام وزوجته الى البيت، بعد أن تناولوا العشاء عند أخيها الجنرال ، إسوة بكل سنة.

كان القنصل متجهم الوجه، وكان يئن أنينا متواصل، وهو يبك أزرار معطف الفرو والصدريّة الجلدية وينزح الكلوش\* والحذاء والأربطة الصوفية التي يلف بها ساقيه. وبعد أن ألقت الزوجة نظرة على ميزاني الحرارة في كلتا الغرفتين، أحضرت لزوجها دواء مع كأس ماء، وعنفته للمرة الثانية، بسبب تناوله لحم الطرائد والحلوى، واحتسائه للتبذي الحلو، رغم علمه بأن التحليل الأخير الذي أجراه، قد بين ارتفاع نسبة السكر في دمه، وبأن الروماتيزم قد عادوه مرة أخرى.

تصاعدت صيحات القنصل ، لأنما نفسه على ضعف ارادته، وأخذ يرتعد ويزداد غما، فقامت زوجته بمساعدته في ارتقاء سريره ، كما تفعل كل ليلة ، إذ لم يكن قادرا على ارتقاء على درجة واحدة، دون مساعدة إنسان آخر، ولا لهوى أرضاء كما حدث مرة، فانكسر عظم مرفقه وركبته، بسبب ضخامة جسمه.

وبعد أن شكرها وتمنى لها ليلة سعيدة (بألفاظ الفرنسية كالمعتاد) غادرت الزوجة الى غرفتها.

إن الباب بين الغرفتين ، مفتوح ، يوما على مصراعيه، عادة قديمة هي كل ما تبقى من الحب الغابر ومن الليالي الأولى لحياتهما الزوجية، وما الى ذلك ، لقد كان الأمر يجري على هذا النحو: الباب مفتوح ، يوما، كما هو الآن . فإذا وجد، حينما يصل البيت أن زوجته قد آوت الى فراشها، يتوقف عند الباب المفتوح ، وهو في نصف ملابسه ويصيح بصوت متغير النغم : «افتحي الباب»

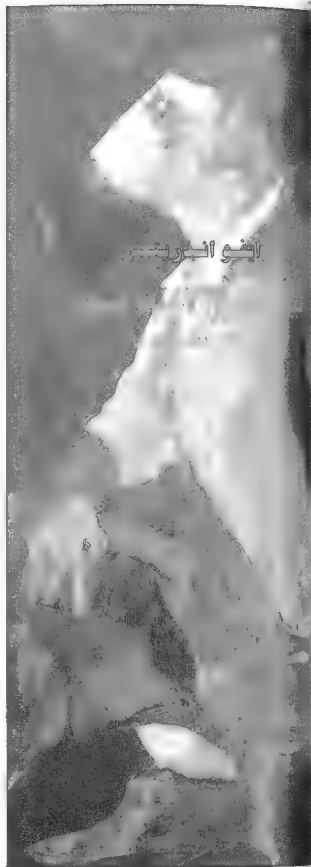
كانت الزوجة تتظاهر بالخوف والاستياء وتسال من تحت اللحاف: من الداعي؟ فكان ، وهو ما يزال واقفا عند عتبة الباب (أمر لا يكاد يصدقه الانسان في يومنا هذا) كان يتعمد كطفل منفل ، قد غلب صبره:

-- تحي باب!

أما هي فقد كانت تسأل يديها من تحت الغطاء وتلوح بها، وتصي بدلال وغمغ، ألا يدنو منها، وأن يطقيء النور على الاقل ، وما الى ذلك.

كان ذلك يجري عند هذا الباب نفسه ، ولكن منذ زمن

\* مترجم من سوريا يقيم في بلجراد.



لوحة للفنان جبر علوان : العراق

بعيد، بعيد جداً، يوم كان القنصل العام، كاتباً في القنصلية، وكانت السيدة «القنصل» امرأة فتية، تذكر بأنها مازالت أنش.

وهكذا، فقد غفيا في هذه الليلة الميلاية أيضاً، كالعتاد. وفي وقت ما أثناء الليل، رأى القنصل حلماً مشوشاً، مزججاً (غالباً ما كانت الأحلام تزعجه وتعكر صفوه) كمبيلات مزورة، ومسؤولية كبيرة غير قادر على تحملها، قطار يغادر الرصيف ولا يستطيع اللحاق به لكن هذه الأحداث أخذت تزداد تراكباً ووضوحاً، ووضحت واقعا حقيقياً.

فبعد خسارة فادحة ترجع قلبه لها، وقرار ومطاردة وسوء تفاهم وظلم أنزل به، وجد نفسه في بلد غريب، بين الجمهور أمام القنصلية.

عدد غفير من المراجعين في رتل طويل، مثنى مثنى، أقدامهم تراوح في المكان حتى لا تتجسد، وفي أيديهم المقرورة المحصرة جوازات سفر ووثائق، والحاجب لا يسمح بدخول أكثر من واحد، حتى إذا خرج يدع الذي يليه، وكان من يدخل، تبتلعه الأرض فلا يخرج، وهكذا كان الرتل يتناقص ببطء شديد.

كان هو في مؤخرة الرتل، وكانت فياه مقرورتين تقبضان على صرة، حاول أن يتشاطر، فاجتاز بعض الصفوف التي أمامه، فتعريف على الحاجب: أنه يقولوا بعينه، حاجب قنصليته. أراد أن يناديه باسمه، لكن يقولوا صاح فجأة:

— اسمع يا هذا اسمع، أنت هناك! لا تتشاطر! وإلا سوف تكون آخر من يدخل.

عاد إلى مكانه السابق في الرتل، وفكر بإعطاء «بقشيش»، بحث في جيوبه، فلم يجد درهما واحداً، عظم الأمر في نظره: عليك أن تبقى في الرتل، وليس بوسعك تقديم «بطاقة الزيارة»، عليك أن تنتظر وأن تتحمل هذا الصقيع، إن الارتال لا امر كريحه حقاً!

ظل يراوح في مكانه ويفكر يديه، ويحصى عدد الذين أمامه بحسد، والذين وراءه بازدراء، إلى أن حان دوره، أما نيقولا، الذي لم يشأ أن يميزه ويتعرف عليه، فقد أخذ يربت على كتفه حيثما فتح له الباب، قائلاً:

— ها أنت ذا قد وصلت يا متشاطر! هون عليك! إذهب إلى ذلك السيد، على اليمين؛ ندخل الغرفة الدافئة، وترك الصرة عند الباب، وقف مقابل ذلك السيد الذي على اليمين، وأخذ يعدد ما انتابه من مصائب: سرقة فرار، تزوير، قطار، امتعت في قطار لم يستطيع اللحاق به...

— اعطني جوازك.

— ليس عندي ... لقد ...

— لقد فقدت جوازك، طبعاً، سوية مع متاعك.

فبدأ الجالس إلى الطاولة يصرخ بأعلى صوته:

— ليس «طبعاً» بأية حال، أيها السفير المتجول. قل لي

بذلك، ماذا تبقى من القنصلية؟

— أن تعيدني إلى بلادي و...

— طيب. الديك قد نفوس، فغير خدمة؟

زأغ نظره. لم يخطر بباله قط، أن هذه الأشياء ستكون ضرورية له أيضاً. بدت له هذه المطالب صعبة وجائرة. شعر بعيشة الوضع، إذ لا يمكن لهذه الأمور أن تكون كما هي عليه.

فشد ذهنه لكي يتغلب على المأزق الذي هو فيه.

لكن الجالس إلى الطاولة قطع حبل تفكيره:

— يا سيد! أمن هذه الوثائق أولاً، ثم تعال! دون ذلك، لا نستطيع شيئاً.

ونفض في الحال.

أخذ يستعطفه بالأدعية، هكذا دون عائل ومعين. في بلد غريب، مريضاً، مصاباً بداء السكري، ويعرق النساء، و...

— كف عن تعداد أمراضك، أنا لست طبيباً.

من خلال هاتين الجارتين، اكتشف أمراً فظيماً: أن هذا الرجل الضبابي الذي لم يستطيع رؤية وجهه، إنما هو بذاته. إن عباراته إنما هي عباراته هو، عباراته التي كان يكرها على مدى خمس عشرة سنة، هنا، في مكتبه، على مسمع كل متسكع ومتسول:

— ولماذا تعدد أمامي أمراضك؟ أنا لست طبيباً! شعر بصداق في رأسه، حاول المستحيل كي يعترف حقيقة ما يجري: كيف وجد هنا، في هذا المكان، كمتسكع، دون وثائق؟ ومن هذا الذي يحقق معه؟ هم أن يقول بأنه قنصل، أو على الأقل، بأنه كان قنصلاً. لكن الشعور بالعار قد نجم لسانه، فلم يقل الحقيقة.

— يا سيد! لقد قلت لك أن تحضر الوثائق الضرورية، عندها نستطيع اعادتك إلى الوطن.

أراد أن يقول إنه لا يمكن شروى نعيم، فأنى له أن يؤمن الوثائق المطلوبة وإن ينتظر وصولها؟ أراد أن يقول إنه لم يكن في مسقط رأسه منذ طفولته، وأنه لا يعرف أحداً هناك، ولا يعرفه أحد. لكن ذلك الجالس إلى الطاولة، لم يعطه فرصة للكلام.

— التالي، يا نيقولا.

بقي عند الباب انحس إلى التلقط الصرة، ونظر إلى المراجع

التالي كيف يدخل ويتقدم من الطاوله. سمع صوت القنصل، كان يسمع صوته هو:

— اعطني جواز السفر.

وجد نفسه مهملًا، ضائعًا، لم يبق أمامه إلا أمل آخر، فتجاسر وسأل:

— ما مصري؟

— لا أدري، هذه قضيتك، اكتب الى دائرة النفوس! تسلب الى بهو الانتظار، حيث كان ثمة مراجعون مازالوا ينتظرون. حدى باليواب طويلا، بنظرة استعطاف وسؤال: الا تعرفني؟ لكنه لم يتجرأ أن ينيس بكلمة.

كان اليواب طبيب المزاج.

— اما قلت لكم بانكم ستدخلون جميعا؟

أراد أن يستغل المناسبة، فرجا اليواب أن يسمح له بالجلوس في بهو الانتظار، ليتدفأ قليلا.

— القنصل لا يسمح للمراجعين بالجلوس، أمامك المدينة بأسرها. فاجلس حيثما تشاء!

وأشار بيده الى الجدار، حيث توجد لوحة، كتب عليها بلغات ثلاث. «لا يسمح للمراجعين بالبقاء في بهو الانتظار بعد انجاز معاملاتهم» في أسفل النص توقيعه: اسمه ولقبه وتوقيعه بخط يده. أراد أن يصرخ أن ينهال بالضرب على اليواب، أن يفعل أي شيء، ليرى من أنه هو الذي أصدر هذا الأمر، وأن هذا الأمر لا يسري عليه. لكن ليس بوسعه فعل أي شيء من هذا القبيل.

وجد نفسه في الفناء، وكان الجليد يقشش البلاط، وكانت السماء تحمضن الأرض، مدينة لا يعرفها، غربة، زمهرير، جوع، وجع في الركبتين وفي الراس. أسقط الصرة من يده، وتمنى لو تواتبه المنية في الحال، ليتجو من هذا المأزق. خر على الأرض، فلم تكن صلبة ولا باردة.

استيقظ القنصل العام على أتيته، وكانت شففتاه جافتين، وأصابه مثنجة، وشعر بضربات قلبه تنق في صدغيه. لم يستطع أن يتحكم بنفسه ولا أن يشوب الى رشده.

تأوه مرات عديدة، ثم استنفض جسده بصعوبة، وأسند ظهره على الوسائد. أضاء النور، ومرر يده على لحافه الحريري البفسجي الذي يعرفه جيدا، فغمسته طمانينة لا حدود لها. إذ أدرك أنه هنا في فراشه، وأن ما تراه له ليس حقيقة، وإنما الحقيقة ما هي هناك. حيث هو، بقي هذا الشعور يعتريه للحظات الى أن تخلت عنه الفرحة الكبرى، فعادت اليه الصور التي رآها في المنام، وترجعت في أذنيه الكلمات واضحة:

— ولا أدري. هذه هي مشكلتك أنا لست طبيبا.

ومرة أخرى اعتراه ذلك الشعور بالضيق والرعب والزمهرير. فانسمل من الفراش بمشقة، ببطاء وحذر. وسرت في جوانحه قشعريرة، وأخذ فكه السفلي يرتجف. أضاء الشرايا الكبيرة، فأنارت الخزائن والدمى الخزفية. كل شيء هنا في مكانه. إذن، ما تراه له في المنام ليس حقيقة، رغم ذلك، لم تتخل عنه القشعريرة، ولم يفارقه الخوف. ارتدى «الروب دو شامبر»، وذهب الى غرفة العمل. حصر قفل المكتب، وأخرج ملف الوثائق. كل شيء موجود، بدءا بشهادته الثانوية، وانتهاء بمرسوم تعيينه قنصلا عاما من الدرجة الأولى. شهاداته، وصيته، أو سمعته من ست دول. أخرج جميع هذه الأوراق وتصفحها. فعل كل ورقة، اسمه بأحرف كبيرة. تلذذ في تردد اسمه في كل منها، ثمة ما يكفي لإثبات هويته لدى ثلاثين جهة رسمية ثم فكر: اذا كان كل ذلك مجرد حلم سخيف، وكل هذا حقيقة وواقع، فلم أشعر، إذن بضرورة أن أثبت هذه الحقيقة لنفسى، وفي هذا الوقت الذي هو ليس بوقت موت؟ ربما ثمة خلل. سخر من نفسه مجددا: «تصرفاتي صبيانية؟» كل شيء على ما يرام. طبعًا، أكثر من الطعام، وأستلقيت، فحلمت، إن الحلم هو بهتان، أما الله فهو الحقيقة.

الله الآن؟ الآن، ثمة خلل ما. فلو كان كل شيء على ما يرام، لكان، الآن، نائما، أو على الأقل، مستيقظا، ولكان يعرف بدقة، من هو وما هو؟ ولما كان مشوش التفكير، ولما جاب الغرف بثياب النوم، منوشوش الشعر، جاني القدمين على الأرضية الباردة ولما دقق في الوثائق، ولما رأى نفسه، في المنام قنصلا يستجدي للمساعدة، ولما وجد عزاءه في الأمثال وفي التفكير حتى بالاله، وما الى ذلك.

للم كل وشائكه وجميعه بين يديه وضماها إلى صدره وكان يرتعد، توجه الى سريرده وتسلفه بعناء كبير، ثم استلقى حاضنا أوراقه. أبقى المصابيح مضادة، واستسلم للنوم سويا مع وثائقه، وكانت تساقط أمم، ترتجف بين الفتنة والفتنة لما كان ينشج. بعد قليل انتظم نفسه وغفا.

ومع انقضاء الليل ودنو الصباح، كان وجهه يكتسب تدريجيا ملامحه القديمة، وتعود اليه علامات الطمأنينة والوقار.

✽ الفكاوش: غطاء واق للصداء من المطر والطين (المترجم).



## الأقف

### عبدالله خليفة\*

استفهام مروعة كبيرة، لو كان يستطيع أن يشعننا بكل جراحه  
للعن ، يصرخ من لزل لا الكوخ الأفرس:

— جدي .. كيف جئت الى هنا؟

بل كان يريد أن يلعلع بصوته : من أنا ؟ لم أنا قطعة من  
اللحم اللتن مرمية على قارة الطريق؟ لم أنا وحيد. في كل هذا  
الوجود الصاحب الشرس؟

إن الجدة تلك صرتها الصغيرة ، محارثتها التي تضع فيها  
أثمن الأشياء ، وتقدم له قطعة نقدية صغيرة ، كان لا يستطيع  
انتزاعها إلا بشقبة مروعة على الأرض الصلدة.

— لا أريد .. أخيري .. يا جدي!

كانه كان يخاطب الزمن المتواري ، والأحبة المختفين وراء  
القسوة والشهوة.

ليس ثمة ذاكرة هنا. ليس ثمة سوى خرس محب، يترنح  
ويسقط في حفرة الفراغ والغياب.

إنه يرى كل شرايين المدينة مرتبطة بالأمومة والأبوة.

صبيبة الحي القذرون الشرسون الهاربون من المدرسة

وهو في أسئلته للمضفة عن الأب والأم واللون والسمام ، لم  
يلقد صلاته الحميمة الضئيلة بالمكان واليه. إن شكله الغريب،  
وجوده المريب، لم يجعله يدمن للكآبة . فكانت الوحدة  
والعزلة تدريجاً على الحفظ وترديد أسماء الناس والأشياء،  
وأسئلة حارقة عن هذا القدوم، والأب المتواري، والأم القاسية ،  
فيبحث في ثوب الجدة . فلا يجد سوى ورقة واحدة لا يعرف ما  
الذي كتب فيها. هل هو اسمه وحقيقته؟ هل تدله هذه السطور  
على بيته وسعادته؟ هل ترشده الى أخوته؟

لم تستطع شفتا القاريء الذي رجاه أن ينتزعها من  
الصمت والموت، سوى أن تلقظ اسمه وحيدا وراءه صحراء من  
الرمال والعطش.

ثم كانت هناك فراغات كبيرة سقط فيها بوجه بلا ملامح ،  
وجسد مستعار من الغيب.

إنه يقف فوق رأس الجدة ، وهي تستعد للنوم ، ومواصلة  
غيابها الكامل .

يهز كنفها برفق ، ويشير الى نفسه ، ويرسم اشارات

★ قاس من البحرين.

تلاحقهم عصي الآباء الجميلة وتعيدهم القسوة الرائعة الى الفصول.

اثناء الامهات الناضحات بالحليب. عباةاتهن سوداء منفوخة بالهواء وهن يركضن وراهم على الشطوط والزجاج والقواقع الغادرة.

اقواهمن المفتوحة الصارخة، والمطر ينهمر، والزوابع تنصف، والجرائق تندلع مخيفة ملتزمة السقف والعظام.

الآباء العائثون من البراري البعيدة، وهم مضمخون برائحة العرق والنفط وأطفالهم يتعلقون بسيقانهم ،باحثين عن الكثار. الأولاد العائثون من الظهيرة اللامعة والجوع المضني ينتزعون امكتنتهم على السفرات الكبيرة الملائى بأطباق الأرز ودوائر السمك المشوي.

هو وحده يتطلع الى الطريق الموحشة، والى المستنقعات الساخنة، حيث تترأى كالأضنة الحارقة حشود الذباب والبعض، وتضي الأحدى عائدة الى المنازل، والى الأبواب التي تغلق على التلث المتعاقبة والشجارات السعيدة،والأكلات الصاخبة.

هو وحده الذي يغفو، ويترنح رأسه على الجريدة، ويحتضن كلية ويطمعها، هو وحده الذي يراها تقاتل من أجل جرائنها، وتبحث بلا كلل عن طعام لها.

لقد وضعتها في زاوية غائرة، ووضعت أنيابها سباحا بارزا وتحول فجأة الى نمر، ويرى الكلاب العدو تغلف وهي تنبح صائحة بالمر شديد.

كانت صداقة سريعة واليفة بينهما، لقد أوجد لها طعاما بصورة منتظمة، وتخل عن بعض حصصه، وقاد الجراء الفصالة الى أثنائها الكثيرة. لقد قدرت حنانه وتولمت بهية. فترح تمرغ رأسها في حننه، وتبحث عنه، وتقدم له خدمات كثيرة. ولكنها لم تصر أمه.

كان يتساؤل عن كل هذه السماء اللامبالية. القاسية في القيت المدمرة في لشتاء. كان لا يطلب من أحد، ويجد أن أصابعه الحجرية هي التي تستحق اللثناء. كان الاقن كله رماديا، وصميتا القطة الداعية صغارها كانت تحزنه. ولا يعرف لماذا يبيكي حينها، ويصرخ، ويمشي وحيدا تألها أحيانا كثيرة..

كان يعضغ الكلمات عن الصلوات والامهات ويقذفها بعيدا. كان يتساؤل بالمر، ثم يعود ادراجيه الى الدروب اليسيرة للبشر. يشاقق الى جدته، التي ليست جدته، الانسان الوحيد الذي يفهمه بلا لغة. ويحب عميق يتدرب مع الحشايش الخضراء والجراء الذي يتقرقش مشويا في القم.

يتطلع الى حبه ورجاله ونسائه.هؤلاء الجيران الذين يمشون في أعمالهم الدائبة المجردة بلا كلل.

هذا عني الدخان وابنه. أن لدهما عربة لنقل الاحجار والرمل الى البيوت. أن الأولاد يسمون الأب قليبب والابن الاسكتدر الأكبر، وهو لا يعرف من هم أصحاب هذه الأسماء ولماذا اسقطوها عليهما، ولكنه يرى عليا يقف بقوة وثبات على ظهر الحمار، لاسعا لياه بشدة، ذلك الحمار المتأكل لحما والمقروح، يندفع في الدروب بسرعة، جارا العربة، التي تطرطش عجلاتها الماء والرمل، في حين يجلس الابن في العربة شبه نائم، بجسده الهزيل، ملدبا رجليه الحافيتين، ساعلا بقوة مخيفة..

إن الأب والابن لا يكفان عن العمل، وعن جلب الصخور البحرية الرهيبة إلا في الظهيرة، حيث يحتشد حولهما جيش من الصغار والنسوة ويروح يلثمهم الأكل حتى يكاد "يفقسي"، الصينية، ومنذ الفسق يهجم هذا الجيش وينام متداخل الاجساد في الكوخ الصغير.

وفي الليل تتلجر الصبايح، فهناك امرأة تصرخ من التلج. أحيانا يرى جثتها في الصباح معمولة على نعش متوجه بسرعة وتهلل الى المقبرة. أن هذا التهلل كان يدمشه. أن تلك الصميتات المتدفقة بلا توقف كانت تدهوي، وتودع ذلك الطابور، الذي يستغرق بحد دفن المرأة، عائدا الى القايهي أو البيوت، متحدثا بشرثرة باردة عن شئون الحياة. لقد تركوا ذلك الجسد البيض وعادوا الى الدخان والشاي.

وفي العتمة الملعونة تندلع صميتات النعير من الحرائق، ويرى الاجساد محروقة، واجساد الكلاب والقط مشوية بين الرماذ.

لم يكن ثمة مسافة كبيرة تفصله عن الموت. في كل لحظة يطل هذا الملكوت الغامض به. لم يكن يخافه. وطوال ليال كثيرة كان جسده يشتمل، ومساؤه تنزف، وراسه تطبخ الكوابيس، وينفش في الصبايح حالما يوقد وشاي.

في المسجد يرى الناس يسرعون الى الوضوء ويسمع أصوات مضمضتهم واغتسالهم، ثم يندفعون للوقوف صفوفا منتظمة، وينحسون بشكل منكر، ثم يتفرقون متوجهين الى الدكاكين والأعمال والشحانة والسرقات والأكوخ المريبة.

يرى الكثيرين يتعمتهم السكر ليلا، فتنطوح أيديهم وأرجلهم في الهاء ويتصاممون ويتصاحبون ويتشاجرون وينزفون ثم تسترد للطرق هوامها التي وهدهدها المستلوب.

الليل لا يابه بالآلم، والنار، والصراخ، وكان النهار لا يعد بالفرح، وإن سلا الدروب بالنور، وبعدا الزمان معلقا فوق تلك العنوش من الخوص والجريدة، والعظام، وظل الأب متواريا في

ثوبه القذر الذي أصابه نصل حديدي مزقه ، وأيقن أن عيني الشباب الشاربين هما اللتان شقتاه ، وواصل البحث ويده ترتعش ، والاكياس وأكوام القذارة تطلق روائح فظيعة. تظهر بأنه أنهى عمله ، واكتفى من الأظعمة والأشياء ، وسار نحو الظل مارا بالفتى بلا مبالاة وعدم اهتمام.

اندفعت العربة والفتى نحوه:

— لماذا لا تتكلم.. ماذا بك .. هل أنت أخرس؟

أحضر إبرة وخيطا، ونزع ثوبه، وراح يخيطة بصره ومهدوء. الفتى يرمقه باهتمام تحولت الى عجب واعجاب.

— تعال إلي.. سأعطيك ثوبا.

ولما لم يسمع كلاما:

— ألا تريد أن .. تكون .. ربيعا؟!

كانت هذه اللهجة مختلفة، وقد قبلت الفتى يغامر عرته الحديدية المشوهة، ذات الأسنان المفتوحة ،والعجلة الصرارة، ترنح قربه ، فاتحا العينين السوداوين لتدقق باطني سمح ومعذب.

أمسك يحيى يده مصافحا ،وغير مبتسم.

ومنذ ذلك الحين، لم يعد يحيى وحيدا.

في عريش اسحاق ثرثرا في الليالي الشتائية الطويلة ، جاعلين متقلبة الجيم تحتضن «غوري» الشاي وتدغدغه بالدفء والسكر. وحين تتألل الكؤوس الحمراء تتدفق احاديث اسحاق وكأنه كهل تشرد في الأرض، ورعى الماعز طويلا . نسج الحكايات وصار بطلها. خيل ليحيى أنه يعرف كل شيء : سور القرن وتجار السوق السود.

وضع أمامه القراطيس الغريبة في يده النهارات الساطعة الصيفية. معلقا إياه أسرار اللغة المكتوبة الأولى ، فقرأ أعمدة كثيرة تقود عرته الى جهات مفتوحة للنور.

أعطته هذه الأخوة المصنوعة من المصدقة، والشظف تدفقا وتفتحنا، فاندمج مع اسحاق في الأسواق يتقلان الاكياس الثقيلة والألواح وعلب الصبغ وكتل الحديد ، ويتناوبان في دفع هذه الكتلة الشرسة وسط تدفق بشري وحيواني كثيف، وفي الظهيرة الحادة يستلقان ظللا من بنائية، ويفرشان «خيشة» ويساكبن فوقها الخبز والجمل والعسل، ويففوان لحظلة ، حتى تدعوم الدكاكين الى ضجعتها وأوامرها.

وحين يريان حصيلة النهار في كوخ أحدهما يفاجان— بذلك المبلغ الزهيل، وضخامة التعب الذي يهدهما فيفتسرهما النوم بلذة شديدة.

❖ الفصل الثاني من رواية تحمل هذا الاسم.



روح يحيى، غير أنه لم يعد مساعونا للشعب، بل للجأبة عن طلاس من الشوك.

وذاث يوم لمح فتى جديدا في الحي، استأجر كوخا وحمل عربة وراح يجري بها الى السوق، ولم يعد إلا في المساء ومنذ الحجر نهض ومشى في المكان قليلا اقترب منه، وحذق فيه، لكنه ترسمه وحمل عرته وانطلق بنشاط.

لقد أعجب بذلك الشاب القوي المرح، الذي يمتاز كل ما فيه بالطول، من جزعه حتى أصابعه.

وحين انغمس في «السعادة» يبعثر القراطيس واكياس الاسمنت الفارغة وأكوام الزبالاة الجديدة وسحب الذباب، فوجي بصراخ وراءه:

— ماذا تفعل .. أيها .. الحيوان؟!

التفت فوجد الفتى ، صاحب العربة ، يتطلع فيه متقززا.

لم يستطع أن يجيب ، وواصل البحث ، عاثرا على خضراوات ليست رديئة.

— هيا .. تعال معي!

لم يقل شيئا واستمر يجمع أشياءه في كيس. تطالع بالأم الى

# تبادل

## الأسلحة

حسن كريم عاتى \*

الأذية فيطلب الأمر العمل بدقة أكبر وينفس صبورة، لأن ما يثيره عدم التجانس من شكوك في عداقية الجثث يعود عليهم باللوم الشديد والتقريع العنيف.

- هل يعقل أن أضغ في كومة واحدة ثلاثة أرجل وذراعا واحدة لرجل واحد... ألا يقال كيف عاش بثلاث أرجل طيلة الزمن الذي سبق موته؟

غير أن جمع الأشلاء بكاملها في كومة واحدة تصغر بين الأنواع، ويصلى لها أسما ثلاثيا ولقبيا وعنوانين أحدهما عسكري والآخر يقود كومة الأشلاء في الألواح إلى ذوبها، إلا أن جمع الأشلاء لا يتطلب بالضرورة أن تكون جميع الأجزاء متوافرة في اللوح الخشبي، فقد لا يجدان ما يناسبهما الرجل الميت، رجل يسرى بذات الجسم أو بذات نوع الملابس وقد يجد أن رجلا بمعنى أخرى تحمل ذات المواصفات، غير أنهما يقعان عن جمعها مع الأخرى لاستحالة تصديق أن تكون البجعة قبل موتها تعيش سابقين يمينيين دون أن تكون هناك ساق يسرى.

الجزء الأهم دوماً في جمع الأشلاء - الرأس - فالرأس دليل كاف يشير إلى صاحبه، ويستحسن أن يكون قليل التشويه بحيث تتبين ملامحه فيما إذا كان الاسم المعطى له متوافقاً مع حقيقة الرأس.

وفيما إذا اختلف يفترض أن يكون التشويه كاملاً لكي يصعب الاستدلال على أن الرأس لا يمثل ذلك الاسم. فبالعمل يبدأ دوماً بالرؤوس يلحقها فيما بعد لاستكمالها الأجزاء الأخرى.

في أحيان لا تكن نادرة أو قليلة كانت الأخطاء تقضح سوء التصنيف للأشلاء، فإبداء أو الكادر الذي يمكن أن يساعد في العمل معصوم أصلاً. فلم يكن من اليسير المكنز بين الأشلاء لخمسة عشرة دقيقة بكاملها. كثيراً ما أرغم بعض الجنود، وقليل منهم حاول برغبة، العمل في مركز جمع الأشلاء، إلا أنهم يصابون بالفتيان في أول الأمر ثم الإغماء فيما بعد، فيبعدون عن أداء مهمات من هذا النوع، برغم الحاجة القائمة لهم دوماً وخصوصاً عند اشتداد القتال أو في حالات التعرض الكبير، حيث لا يمكن أن ينجز العمل بكادر قليل إن لم يكن، يكاد يكون معصوماً. وأمام الرغبة في أداء الواجب تجاه الجثث فإن الأمر

- فضحتنا؟

- لم ؟

- هل يعقل أن أضغ في كومة واحدة ثلاث أرجل وذراعا واحدة لرجل واحد... ألا يقال كيف عاش بثلاث أرجل طيلة الزمن الذي سبق موته؟

ضحك وقال:

- إنها أشلاء شهداء سيذهبون إلى الجنة، ولا يهم أن يذهب أحدهم بأقدام غيره، فإلّا كل واحد وسيبدأون أعضاءهم فيما بينهم هناك، انهم أعرف منا بأشيائهم.

أمسك رأساً مقطوعاً وتأمله بذهول وصرخ...

فضحتنا!

قال ذلك وهو يرفق أذرعاً وسيقاناً ورؤوساً بشرية مشوهة، محترقة، أو متهدكة بفعل شظايا قذيفة، أو منتفخة بفعل الانفصاح من حرارة ميادين القتال وملوحة الأرض، أو بقائها فترات طويلة متقوعة في مياه البرك أو الجداول أو الأنهار. في حين كانت أجزاء أخرى شوهتها أنياب الثعالب والذئاب حين تأمن خطر القذائف على الجثث المنزوية بين طيات التلال أو المواضع المهجورة أو الحفر التي تصنعها القذائف المنفجرة. قال ذلك وهو يرتبها وفقاً لأحجامها أو ألوانها وحين يتمتع عليه تصنيفها أو يصعب يلجأ إلى معايير أخرى تجعل من عمله له صفة الاتقان. فقد يأخذ لون الملابس أو نوعها أساساً لجمع الأشلاء في كومة واحدة، فإن كانت إحدى الساقين ترتدي بدلة زيتونية اللون فلابد أن تكون الأخرى ترتدي بدلة بذات اللون والنوع. أحياناً يلجأ إلى عد الحذاء الذي ترتديه قدم ما معياراً لوجود قدم أخرى مشابهة له ليوضع في كومة واحدة لها اسم وعنوان.

- لم ؟

غير أن التجانس الذي يخلقه الذي كمياري لجميع الأشلاء قد يخلق مفارقة غير متوقعة أو محسوبة بسبب اختلاف لون أو نوع الجوارب حيث يصعب معرفة ألوانها لاختلافها في بطون

\* ناس من العراق.

السعد الرابع عشر، أبريل ١٩٩٨. نزوى

يتطلب اكرام الموتى أن يدفنوا في اقرب وقت ممكن ، فيحدث الارباك في هذه الحالات وتشيع الأخطاء إلى حد أن كثيرا من ذوي الجثث يعتقدون أنهم يدفنون جثثا قريبة عنهم ، وأن ابنائهم مازالوا احياء يريزون، وأن لم يكن هذا الاحتمال موجودا أو يصمد أمام الواقع فهو أمل يساعد على مقاومة الآسى ، أو محاولة تأجيل تأجيل الحزن بكامل حجه إلى وقت آخر لم يكن معلوما..

— إنها أشلاء شهداء سيذهبن إلى الجنة، ولا يهتم أن يذهب أحدهم بأقدام غيره، فلنأكل واحد وسييتبادلون أعضاهم فيما بينهم هناك ، أنهم أعرف منا بأشيائهم.

وحيث إن الأمر كان بهذه الصعوبة فلا مناص من التفاوض عن مثل هذه الأخطاء . فالاستمرار في العمل بأخطاء أفضل من توقفه بشكل تام، حيث يستحيل أن تعدم الأخطاء أمام أشلاء مكسدة في السقيفة المبردة، ولا يوجد دليل كاف يشير إلى انتسابها لرأس ما أو اسم يطلق الرأس والأشلاء معا. فالأجساد يلفقها قدرة التركيز في العمل.

لم يكن من السهل على أحد غيرهما الدخول إلى السقيفة لتفحص عملها، فتم اعتماد تصنيفها للأشلاء دون معرفة حقيقية للمعيار الذي تم وفقه عملها . فلم يكن سهلا الحصول على كادر معادل لهما، فقد تم وبعد جهد كبير ونجرب مستمر اختيارهما فكانا الأصلح للعمل، فاعتادا لمس اللحم البشري والنهء والمشوي.

- ١ -

قال - فضحتنا !

وإن أراء منذ أيام مضطربا فقد كان يتوجس خوفا مجهولا سكنته طيلة الأيام التي أعلن فيها عن حدوث تعرض كبير على (جزيرة مجنون). حيث بدأت الجثث تتوافد على مركزنا بأعداد كبيرة ، فلم تكن المستشفيات قادرة على استيعاب الأعداد الكبيرة من الشهداء الذين سقطوا أثناء التقدم أو في الاستخدام المباشر عيار الانتماء بالسلاح الأبيض. فلم تكن فوهات مدفعية الميدان (١٥٥ ملم) قد أشبعها دخان البارود، فصببت دون راحة من الجزيرة وعلى الوحدات المتجففة عند الضفة الأخرى منه. وفي حالات كثيرة كانت مدفيعتنا تشارك مدفعية العدو في حصاد القوات المتقدمة نتيجة الخطأ في تقدير مسافات الرمي، أو الخطأ في الإحداثيات، فالوقت الذي يتم فيه تصحيح خطأ المدفعية يكون قد حصد أعدادا كبيرة من القوات المتقدمة من الماء باتجاه اليابسة. مما يضطر القوات المتقدمة لطلب الإسناد بالوية جديدة تزع دماء حارة لوت يسكن الماء تحت قسوة القصف العادي والصديق أحيانا. فلم يكن عامل المفاجأة قد حقق تأثيرا مباشرا في قوات العدو، حيث لم تتمكن قواتنا من تحقيق مفاجأة في تقدمها. ويبدو أن العدو قد هيأ وحداته المتواجدة على الجزيرة لهذا الاحتمال، فقد كانت الاسلاك الشائكة والوفاق التفنيدية المرمية في ماء الهور وعلى

مقربة من الجزيرة عائقا حقيقيا يمنع تقدم الزوارق ويجعل من الخوض في الماء الوسيلة الوحيدة للوصول إلى اليابسة، مما يكشف أجساد المهاجمين لجميع أنواع الأسلحة ابتداء من رصاص القناصة وحتى قناتل مدفعية الميدان الثقيلة، التي لم تتوقف عن دفع رسل الموت إلى الجنود المهاجمين، الذين ترجلوا عن صهوات الزوارق وقد شاركتها قنابل الهاون بكثافة تجعل من إمكانية التقدم غير ممكنة من دون خسائر بشرية كبيرة. غير أن الفوج الأول من اللواء الذي أوغل في تقدمه في الماء وأصبح على مقربة من الجزيرة، وتمكنت بعض الحطائر من السرية الثالثة التي شذبت الموت كالريح على شجرة أصفرت أوراقها ، قد حصلت على موطنه قدم يشجع السرايا الأخرى بالاستناد عسى أن يكون مفتاح تطهير الجزيرة منه ، ذلك ما قاله أحد القادمين من قوة الصولة على الجزيرة وتم أخلاقه لأصابعه بجرح بليغ منعه من الاستمرار في القتال.

حين أجبه : لم؟ كنت مداريا أنفعالاته المتأججة طيلة الأيام التي انصرفت تحت تأثير قسوة العمل للمضني الذي دفعنا إليه تحت تأثير الحاجة الملحة لإنجاز مهمات لا تجد لها من ينجزها، لكنه لم يكن قد كتتم أنفعالاته أو حبسها، فقد أصبح أكثر حساسية في تناول الأشلاء وهو يصنفها ، وكثيرا ما توقف الحيرة بين الأشلاء في محاولة تجميع الأجزاء بشكل مقبول، فأصبح العمل أكثر قسوة بمرور أداء مهماته.

لم يكن ما قاله (هل يعقل أن أضعب في كومة واحدة ثلاث أرجل ورناسا واحدة لرجل واحد.. الا يقال كيف عاش بثلاث أرجل طيلة الزمن الذي سبق موته؟) غريبا علينا، بل إن علنا في تفاصيله يتوخى منع حدوث مثل هذه الأخطاء، فلم يكن غريبا أن تحتفظ إزاء الأخطاء الشنيعة على من يراها من خارج السقيفة المبردة، بينما نفع نحن فيها رغم حرصنا على تجنبها، ولم تكن نعتز أنفسنا على أخطاء تؤدي بالتلاصق بمعدنات الشهداء الباقية لدينا ونحرم على أداء أماناتهم بإخلاص. ولكن زخم العمل يؤدي في أحيان قليلة إلى مثلها ولم يتيقن لنا ذلك إلا في أوقات لم يكن بالإمكان تداركها، فلم تكن أقراص البوية المعدنية أو الهويات الشخصية أو قطع القماش الأبيض المكتوب عليها أسماء الشهداء والتي يصرمون على توزيعها بين جيبهم قبل موتهم تدل إلا على جزء ما دون أن نصل على إشارة صريحة بانتماء جزء آخر لها. ويستحيل أن ندقق في كل الأشلاء لعدم كفاية الوقت لإنجاز المهمات الكثيرة والمستعجلة التنفيذ. مما يؤدي إلى وقوع أخطاء - نغفل من ذكرها أحيانا - فالشهداء كانوا أحضر لنا في أداء عملهم، فيدفعنا التفكير في ذلك إلى تروخي الدقة في التصنيف . قال وهو يشير بيده المغطاة ببطقة نسمة من اللحم البشري إلى الأكوام المرمية تحت السقيفة: لا فرق أن تكون ساديا أي ماسوكيا.. لا فرق أن تكون مذهبا أي سوكيا.. لا فرق أن تكون ميمبيا أي يساري ، فالحرر تهضم كل شيء.

قال ذلك في يوم سبق يوم صرخته وهو يشير إلى كومة بشرية أشارت الدلالات فيها.. إلى أنها أشلاء لجنود العدو نقلت



خطا من مبادئ القتال الى المركز. ايتسمت وقالت: ستكون شاعر سقيفة الاشلاء، وقد ينهضون ليحيوك بالتصفيق والهتاف، لم يعلق على ذلك، لاذ بالصمت. لذا لم استغرب اضطرابه في الايام الأخيرة.

لكن حين أجبته: أنها أشلاء شهداء سيذهبون الى الجنة، ولا يهم أن يذهب أحدهم بأقدام غيره، فألك واحد وسيقتلون أعضاءهم فيما بينهم هناك. انهم أعرف منا بأشيائهم، لم يراود ذهني شك في أن اضطرابه حالة طارئة ناتجة عن الاجهاد ومن طبيعة العمل الذي تقوم بإنجازه، غير أن صرخته انذهلتني، ترددت أصداؤها في كل زوايا السقيفة، تلبست الاشلاء، والبرودة، والهواء، القشعر جسدي وأنا أراه يمتصن رأسا مقطوعا ويضعه الى صدره ويسقط.

كل الأمنيات عرجاء سوى أمنية الموت، فأنها تأتي كسراب الطيور الموسمية، تحفط ببعضها وتلتقط من على أرض الله وتتغوط وتحسن بالحنين لأرواحنا، فالفضاء والهواء والقصب والبردي والماء تعمل المنايا من دون اعتبار لانتهاه أي من طرفي الحركة، الوقوف وسط القرصى التي انتظمها الموت، صوت القوقوف، قود الى تعرضي أكبر مساحة من الجسد كمستقر للشظايا، فمشاعل التنوير تدل رسل الموت على كنهنا المتحركة بعنف تحت خيمة الليل التي أثبت الموت بإجسادنا والذي تمدينها كانتا لسننا فألقننا شيطان الجزيرة أجسادنا، ذلك الذي أتبب أجسادنا وما تلاهم من أحفاد سلالة ارتبطت من دون لدراسة أو قرار مسبق، بجزيرة (مجنون) التي اقتادتنا الى جنون قد لا يتوقف، برغم الاماني التي تتوطن فينا الى انتهاء جنوننا ليس بجنوننا نحن أو بجنون غيرنا. الوقوف، يعني الموت .. عليك أن تتحرك من مكان الى آخر، أو اللجوء الى موضع لم تصله بعد، حيث المسافة التي تفصلك عن أرض الجزيرة تعد بالآمتار، ذات البعد المختلف جدا عن قياس أية أرض أخرى، قريبها أبعد من بعيد أراضي أخرى تقاس بوحدة قياس غير معهودة تمتلك للمسافة التي تفصلك عن موضع تقصص مسافة الجسد المعرض لشظايا الموت المتبادل، رغم أن جسدي لم يفلت منها فارتفعت الجنة من على الجزيرة حين وطلعتا قدماني بألم أيجاد موضع تنقي به أشظايا الانفلاتات المتلاحقة فوق رؤوسنا التي تثار الكثير منها بين سيقان القصب والبردي أو غرخت في الطين نبتا لا يشر، ودما لا يتخش فوق ماء الهور الذي حوى أسماكها أطمت أجسادنا ليأكلها ابتائنا سكا معلونا بأجساد أبياتهم.

في محاولات متكررة لاعادة الجزيرة التي سكنها شيطان الموت، الذي لم يستطع المحافظة على امتيازها فيها، فشاركه الكثير جساد الرؤوس دون أن يجد أي منهم قمرا أو مركبا ذهبيا. طفت فوق أطراف القصب وغادرتني - فجأة - رهبة الخوف من شظايا الانفلاتات ورصاص القذائف وقنايل

الهاون التي لم تترك فاصلة زمنية بين انفجار وآخر. قيدت كتواصل الريح التي لم تتوقف عن المرور فوق الجثث الملقاة في الماء أو في بطون الزوارق النهمرة اللطافية رغما عنها بفصل ضحالة المياه أو الغفاف القصب والبردي حولها. كثير من الذين وصلوا أرض الجزيرة، وحصلوا على موضع يقلصون به المساحة المعرضة للموت من أجسادهم كانت ستلجم بنا. فالقوت الذي يحيط بتلك الكتل البشرية المندفعة يعد عليها شهقاتها التي قد يوقف أحداها، فيعود ممن رفعت عنهم المسؤولية في الانفداع وسط الظلام، فيصحبون على موت، غير أن قناع الوقاية الذي لف رأسي أسفل الخوذة، جعل الرأس يبدو غريبا عني، وهو ما يعوق العاملين في مركز جمع الاشلاء هذا، متقلين به راحتنا اللثة، برغم البرودة التي توفرها السقيفة الجردة التي رمت الاشلاء فيها ويعملون على ابرصالها ببعضها لتكوين كتل شبيهة بكتلنا التي عشنا بها... فتقول نفسي لنفسي... الا يا أعواما كانت بعيدة لم تكن تأتي بيصر تنادي: الا كل يا موتا مكتوبا كل رقم يأتيك، فالك لا تتهم والارقام بعد لم تته. أحدهم يلوم صلابه: فضمتنا! وبجيبه الآخر: لم؟ في حين تناول الآخر سقايا متبورة كانت لي ورمي بها الى كومة أخرى، مشرعا له تعجب:

هل يعلق أن أضع في كومة واحدة ثلاث أرجل وأرما واحدة وأرجل واحد. الا يقال كيف عاش بثلاث أرجل طيلة الزمن الذي سبق موته؟

لم يتصور صاحبه أن في الامر شيئا من الغرابية، فالأمر لا يعدو أكثر من جمع أشلاء بعض الموتى لتبدو ميتتهم أقل قسوة، فلا يهم أن كنا بلا هود فكري أو بلا رأس. فقد انقضض الجسد عند العرش الأخيرة وغادرت أشياءي بقسوة وعنف في بادئ الامر. غير أنني اعتدت نسيان الكتلة المتصقة بالطين، وقد تفككت مساماتها نهورا حمراء صفيرة، ففكرتها تنهاوي بياس من دون أن تستند الى شيء نظرت اليها عن كتب وكأنها أشياء نسيبت بقسوة في وانسلخت بطواعية عني... أنها أشبه بقشرة من دم متخثر على جرح اندمل... أشبه بلذة مسكونة بالدم، كانتا اللحظات الأخيرة من تمثل أحد الأطراف، قشعريرة مؤلة لفترة قصيرة، خشك صامبه وقال: أنها أشلاء شهداء سيذهبون الى الجنة، ولا يهم أن يذهب أحدهم بأقدام غيره، فألك واحد وسيقتلون أعضاءهم فيما بينهم هناك .. انهم أعرف منا بأشيائهم.

لكنه حين أمسك رأسي تأمل بفزع وصرخ انذهلتني الصرخة أحسست أضي كان قد رزع أشلائي إلى أكوام متعددة، فأغمضت عيني على صدره وأسندل السواد ستاره..

# يسوع عصري

## نورا أممين \*

من تعاريج وجهك أولد من جديد . من خندق رغبته المقدس  
أبعث قديسة أزلية ، تتغير ملاحمي وتتدمج في أبوقنانك  
المتضاربة ، في رعدة سيقته التي تتناوب حينما يتطلع إليك  
الخدام بحثا عن الخلاص . «أحبك» جدلتها مع قريناتي من  
القديسات، وصرنا نترنم بها في كل قداس . صرنا نتناول خبزك  
ويسري في عروقنا نبضك، ذلك عهدنا . الذي يخرق الزمن.  
فلنتذكرني يا يسوع في ابتسامة أمك الماكرة، وفي الزفير الأخير  
فوق الصليب الذي أقلك إلي.

\*\*\*

أخلق فوقك الآن .. أرسم لك وجهها الذي تعرفين.. أميك  
اسم العذراء .. أسورك بعيدا عن عالم الدنس .. يا مجدلية  
..دعيني أحافظ على صورتك الطاهرة .. في نعت وجهي.. في ثوب  
يدي .. وقدمي .. في قلبي...»

\*\*\*

علمه يسوع الا يشتهي.. علمه يسوع «محبة البشر»  
صار العاشق .. وصار الناسك .. وراء أقنعة الرب.. صار  
يتلمس نورا ويتلذذ برغبة مخفية .. وعندما تنهاوى الأقنعة  
يتمخض عن ضعفه .. عن عيراته .. التي بخطيئتها ، مجدليته  
الثائفة في متهات الرب.

ثم حانت اللحظة . وضعا له تاجه ، ومنحوه أدوات كثيرة  
كفيلة بصنع أبقونات أبدية، ابتلع هواء اورشليم كله .. وأخذت  
نراته تسري في خلاياه .. وكانت الروح الكرنفالية قد نقشت  
تماما بين الحواريين، انزوى يهوذا ما مكان ما يراجع حساباته،  
وراح يوحنا يدون كل ما تقع عليه عيناه من أحداث ، بينما

عندما تساقطت الأقنعة نظر إليها ولم يستطع أن يخفي  
ضعفه . انسايت منه دمة أولى كانت بلون رغبته، والثانية  
كانت غصة في الحلق، كالخطيئة الأولى..أعرب عن نفسه وعن  
نبرة صوته الطفولية ، عن أحلامه المدفونة في حب صديق،  
ودرجات الطيف التي تداعيه في الخيال ، دوما هو طفل وديع -  
بقرار قديم - في الأحاد والجمع يذهب الى القداس يدأوم على  
طقس التناول، وعلى الاعتراف وتتصق بصدرة قطعة جلدية  
عتيقة للصليب ينتظر من يتعلق به في الليل يظلمه عنه، وينتظر أن  
تأتي أطباف ملائكة تصمحه الى كون ورددي (كلنا إخوة) ، وفي  
الصباح يتذكر من جديد أن من صفعني على الخد الأيمن أعطيته  
خدي الأيسر.

أحيانا ما يتمادى في لعبته على يتجاوز رغبات المحتمة،  
يناطح نفسه ، ويتكور خلف حصون وهمية . كلمات كثيرة  
صارت محرمة «أحبك» «أشتهيك» . كلمات أكثر صارت أخذوبا  
تنزلق داخله بدائية (وأحبك هباء، «أشتهيك هباء» .

نحن في انتظار الخلاص في غصونه نتقمص يسوع  
والمجدلية، ونرقب الطريق تحسبا لإشارات المرور.

«هذا عطري تيمية لك

هذه أحجار الدنيا

جمعتهــمــا لك

هذا متديلي أشر لك

في الدنيا والآخرة

هل تعرفني؟ هل تراني حقاً؟ أم هل عرفت أنا نفسي؟

\* كاتبة من مصر.

يبرس يتسامل في صمت (هل هكذا تكون البدايات العظيمة)..  
أورشليم حتما لم تشهد يوما بهذا القبط. تجمع  
الأوكسين كله في ركنين غير آدميتين. والمرأة تهزل من بعيد  
كأنما لتلقي بنفسها من على حافة الكون. في الطريق تعثر في  
أحجار غليظة سقطت من قبل أسفل قدميها العاريتين عندما كان  
كل من له خلية يغازلها بحجر، وبين نهديها يعصر المندبل على  
الجسد الذي قارب على مفارقة الروح. عند وصولها كان اللوكب  
كلمة معدا، والرجل في كامل بهائه، رأها قيادات المراسم.

ركعت للمجدلية وقبيلت قدميها كأنما في اللحم، فرقعها من  
تحت إبطيها وقطرة دم تنزل من جبينه إلى عينيها، مغمورة لك  
خطاياكي،<sup>(١)</sup> وأغضض عليها. حتى التصقت ملامحه برلثة  
نهديها وأيقاع قلبها الجذائزي. راحت شفاه تبارك بشرتها  
وشرا لها بالأم المصعوب. وهي لاهة تنز من قدميها جروح  
الطريق. وعلى المندبل عشرة أصابع ترتجف، ومن كعته مئات  
الشعيرات الخشنة تنصصب رغبة في الفداء. والرحيل. منحها  
صورته (الوحيدة الصادقة) على قطعة أيدية. امتزجت فيها  
رائحة امرأة خاطئة ورجل غير أدسي. ضمتها بين ثنابا قلبها  
وتبعت في موكب. وكلما ضغط تاج الشوك في صدرها ربتت  
العزراء على رأسها وكأنما تذكرها أن الأسماء سوف تتطابق  
رغم كل شيء. حفر له طريقا يذيب كل الأحجار التي لم تنلها،  
وأخذ يتعمق بكلمات لم يعلمها غيره.

هناك أزداد الصغب، وهو يقبلي صليبي ويشكل منه تيمية  
أبدية. كان جسده يشبه السرب (نبيلًا ومتسامحًا) وزفرائته التي  
هباه أورشليم كله تجوب أنفاس الحاضرين وتشبههم حياة أهل  
الجميع من داخله وفضل ألا ينظر إلى مرثيته لأن القطرة الوحيدة  
التي أنزلت إلى عينيها كانت قد وجدت لها مجرى في العروق.

\*\*\*

لم تفارق الروح الجسد بالميع ولم تتوزع على الكهوت،  
بل الجسد الذي تساقط منها من تلقاء نفسها ابتكر له روحا  
جديدة لا يمكنها أن تحل إلا في أعضاء المجدلية وجرتها:

«كل من يشرب من هذا الماء يعطش أيضا. ولكن من يشرب  
من الماء الذي أعطيه أنا فلن يعطش إلى الأبد. بل الماء الذي أعطيه  
يصير فيه ينبوع ماء ينبع إلى حياة أبدية».<sup>(٢)</sup>

هكذا غرب نهار الجمعة الحزينة. سارح اليهود بدلفه كي  
لا يرتكبوا في يوم عطلتهم. وبعد دقائق بدأ يوم جديد، ويعدده  
آخر، ويعدده آخر. حتى تبدى لهما في يوم القيامة. عند فناء الدار.  
كانتا تحيان هندسة كل شيء على شاكلة جسده، وتحصيان  
ذرات التراب التي باركها بدميه. قيل إنه زار نيقوديموس  
وزميله فيما بعد، وقيل إنه ظل سائما في أورشليم حول تلاميذه،  
ورسله خمسين يوما، لكننا كنا نعرف أن الرجل الذي اختزن  
لدهاء حتى لا تهرق أعذاره عند فنه لم يكن يحلج إلا يهود  
ليلقن رسلة الأسرار فينوزعون على أنحاء العالم، بل لم يكن  
أساسا بصاحجة إلى الأسماء التي تسهم في تصنيف الأمور  
وتضيف للغة ذلك الجسد المصري، كأن يكون هناك سبت

للغفران يتقطعون فيه الصلاة والبكاء، والاختسار من ذنب  
أحدكم، ذلك الذي انتصر على صليب أو الآخر الذي انتصر  
عشيته وهو يقيم حساباته.

بعد ثلاث شمس قيل هذا هو لكن لا تقربوه فإنه وجسدا  
ليس كجسادكم. وقيل «هذه هي روحي ابن الرب،  
فلتقتسموا أسرارها، ويسري فيكم نفعها، وليحل في تلاميذك  
من يهدمك ذرية في العالم تحافظ على تعاليم الرب وتجسد  
كهوته». وقيلت أيضا أخرى كثيرة وألست أسماء كأحد  
الزغب، وكيمو لقطاس، وظلت هناك الأسرار التي لم يعلنها  
أحد، وظلت هناك الخمسون يوما التي لم يدونها أحد. سقطت  
من للتقويم، أو تحولت هي أيضا نفحات سرية كالروح التي  
أنطوى عليها ماء الجرة. تطابقت الأسماء بالفعل، وصارت  
المرأتان قرابتين. ترحلها. تقاربت الملامح كثيرا، ونبذة  
الصوت، والمفردات التي كان يتداولها يسوع. سورت للمجدلية  
بشرها بالأحجار القديمة، وراحت تغزل أغنيات تليق بفناء  
الجسد في روح المصعوب.

هو هو

نور العالم.

من يتبعه فلا يمضي في الظلمة

بل يكون له

نور الحياة<sup>(٣)</sup>

«وحدي أنا أعرف ما كتبت بأصبعك على الأرض قبل أن  
يخرجوا واحدا فواحدا. وحدي أنا أعرف ما كان يدور بخلدك  
عندما انتصبت ولم تنظر أحدا سواي. كنت أنا في وسط الدائرة  
وحيدة. إلا من نورك. الذي مس كل جوانبي. ذهبت. ولم  
أخطيها أبدا من بعد».

واستقرت هناك، حيث يظورها عظم لا يكسر منه<sup>(٤)</sup>،  
وعطش لا يروى إلا من ماء البشر. ماء الجرة. راح ينادياها  
ويتلذذ بأصدائه في حشاها. فيتحرك الماء، ويتشكل فيما  
يشبهه. تتأمل فيه فتعكس على وجهها ملامحه. لذلك لم  
تندم عندما سال من جنبه ماء ما طعنه العسكر بحربة هناك،  
ففيه كان سر الحياة برعد فناء الدار كان موعدا قديما للقاء،  
بعد أن تتشكل الاقنعة، بعد أن يكون قد مضى إلى حيث لا  
يقدرهم هم أن يأتوا. وتلاشى العالم.

\*\*\*

الذي لسا منه. الذي نحتاج فيه ثقوبا كي نتعرف. فهكذا  
يا عزيزي ياتي الخلاص. ينطق كلماتنا. وتتصر من  
حسوتنا وعبرتنا. دون أن نسقط يسوع والمجدلية. اللذين في  
حولهما في بشرتنا سر اكتمال الدائرة.

- ١ - من لمسي إيقونات الكنيسة الملقة التي تجسد مريم الخاطئة وهي  
تقبل قدمي السيد المسيح (طبق الأصل).
- ٢ - انجيل يوحنا الانصاح ٤: ١٤/١٣.
- ٣ - انجيل يوحنا - الانصاح ٨.
- ٤ - انجيل يوحنا - الانصاح ١٩.

## عائشة الشبيدي \*

تصوير: عبدالغفار الحسني، سلطنة عمان

فقط أعجن له هو.. لم ينتظر حتى أخبزه في الصباح فقد رحل قبل ثوان.. سمعت الباردة أصواتا كثارا تنبعث بلا عقل من فوهة رأسه الصغير.. لم يكن هو لانه غادر قبل الضجيج أيضا بشوان.. صديقه لا يزوره ليلًا.. ربما اللقط عيشًا تعلم الصغار الوفاء للصباح وإنشاهد الوداع.. لم أهو فارسًا.. لكنه عندما هرب كان يحصل سكينًا ملغمة ربما ليبحث عروقه التي تحضن هواي.. ظانا بأنه فارس كريم.. لم يأكل من خبزي الأبيض.. ولم يسأل نفسه ما سأصنع بالعجين لو فسد؟ هل سيصلح ليكون خبزًا طيبًا للآخرين؟

فقط هو من يملك تمرًا حلوا حلوا أذاقني لياه في شتاء واحد ومن ذلك الشتاء لم تثمر نخلته القصيرة.

ولم يعد يجلب لي ولا حتى سعفا قليلًا ليدفني شتاء ريمًا لأن غالياتي استكثرت علي تمرات قتالا كان يسرقها لي بعد الخامسة والعشرين.. وصغيرته تخبسي في حصالتها المعطرة سنين عمره الباقيات متجاهلة بأنه ليس ثمة بنفسجة عذبة بلوني في هذا الوجود وما من اشراقه غفلة في عيون الرجال، متناسية لعنة الجوع والخوف التي تستظل تسكن الروح وتحرم الحشايا من روائع القمر وتحرم الصبايا من الشرور في العجن خوفًا

وبعد أن أدبت فروض ارتشاف مياه الوحل من عينه المضطربة اختضعت ألوان الخزي المستلقية على رموشه المتورمة من الكذب علي منذ أكثر من عام.

ارتفعت جثة كاذبة كاذبة على الكون وعلى الروح، ارتفعت في مهز أمسي القديم وهي تطوحه في الهواء بيديها الناعمتين ليعانق الهواء جثة وذهابا وتغني بصوت الحياة تغني.. تغني:

— يا نين ناه... يا نين ناه.. يا نين ناه..

والأجفان تتحرك حتى أسدلت ستارها لتقبل يشف لحظات الحلم وكأنني بأصداه أغاني أمسي العذبة تعلمني رويدا رويدا لأراه في أطار هلامي يشارك.. يعرك ويهدي انتصارات كثارا بلون الهزيمة.. يطلبني فإذا ما جثته نحلة ظامئة تركني بلا طعام أو كساء.. رأته يحطم مراياي لكنه لا يهوى تطيمي.. رأته يضرب أخاه الصغير لكنه قط لم يقبلني شتاء.. فقط يزرع الياسمين لينهر في الصيف لأشعر بكوني أحببت الرجل الأعظم.. لا يبدو وسيمًا مهذبًا حين يكون مستعجلاً.. ربما لا يدري بعد ما الصلاة ولم يحفظ التراتيل.. وأنا لم أعجن من قبل.. بدا لي عجينة كما لو جلب من أجلي.. فقط أعجنه أنا..

✽ قاصة من سلطنة عمان.



## كوليت بهنا \*

أنا أكتب .. إذن أنا أعيش، والحقيقة يا سادة أنني أكتب كي أعيش. لست بمفرد في هذه المعركة، فبالإضافة إلى زوجتي وبناتي الثلاث، هناك أمي، وأختي الأملة، وخالتي العانس، يعيش جميعا معاً أفضل، صحيح أنك حين تنفلق على حشد نساوي كهذا، تنتهم بحذائهم ولا تؤنن، فهايك طبعاً عن الدساتر الطبية بطل العمر والصحة والتوفيق التي تنهل عليك، إلا أن كل هذا الدال يلتف حول رقبته كخيوط من الحرير، ويضطر أن يكتب في أوقات، ترغب فيها بفعل أي شيء، وكل شيء، عدا الكتابة، لكن ما العمل؟؟ إنهن سبعة حملان يأكلن مما أأكل، ولا أريد أن أبدو مقزراً وأقول إنهن يأكلن من لسانني.

ماذا لو توقفت يوماً عن الكتابة؟ .. ما هو مصيرهن؟ .. نعم، ما الذي سيحدث لو حدث معي مكروه لأي سبب؟ قطعت ذراعي اليمنى مثلاً؟ .. مثلاً - قد يحدث هذا.. ولم لا؟ .. وأتخيل أن السيناريو سيكن كالتالي:

وأكون مسترخياً .. أتأمل الطبيعة الباهتة بفعل التلوث عبر النافذة اليمنى لسيارتي ما أكون موجوداً فيها.. وفجأة.. أو على حين غرة كما يقولون -تظهر سيارة جانبية تثبت كالعطريفة من تمت الأرض، سيارة سوداء يقودها سائق أرعن، أخرق، مجنون.. إلخ من هذه المواصفات التي تسجل عادة في بيانات حوادث السير، وبأسرع من اللو، تتلصق سيارة الأحقق بالسيارة التي أتأمل الطبيعة عبر نافذتها... و.. تقطع ذراعي اليمنى التي كنت أسند مرفقيها على النافذة، و.. طارت ذراعي يائساً.

يا الهي .. حالت مرور أسمع الآن صوت المكابح وعجن الحديد في رأسي.. أوه.. السبية تجيبه أبنه خالة فؤاد سالم صار معها حادث مماثل، وهي اليوم موظفة في الحكومة تطبع على الألة الكتابة وتستخدم ذراعها اليسرى بمهارة تمسحها عليها باقي الموظفين السليمات.

في الحقيقة .. أكره كثيراً أن أصبح موظفاً أو أطيع على الألة الكتابة.. جارتا محدث الذهني موظف، ولم تقطع يده أو ذراعه، ويشعر بالكتابة ناعم بسبب الوظيفة، وهو أكتاف يقول إنه سيقوده إلى الجميع الآخر.. الجميع بالتاكيد حسبما أخبره الحاج صفوت بعد أن عرف، أنه يرغب في الانتحار لشدة الاكتئاب.

لا أريد لهذا، وكما تحدثت عن أشياء تقطع، أتذكر ذلك الغمر المحزن الذي قراته يوماً في صحيفة وجعلني لا أنام مدة طويلة ومغاضه، أن رجلاً سألته، وخلال الحرب الأهلية المقررة لدولته

★ قاصدة من سورية.

من المطر، متجاهلة صنيع جدارها الهزيل حين قرر إرفاءها لأن خطيئتي مع البنفسج حين أودعته سري جليت في اللعنة في هذا الوجود وخطيئتي حين شرعت في المعن دون إذن أمي جعله يعلم بأنني مازلت صغيرة صغيرة كما ألوان المهود.

رأيت بهجاني وأنا قابعة في زاوية مظلمة من بيتنا الكبير (الخبز أبيض والوجه أبيض) وأرتل اسمه صياح مساء.

رأيت وأنا عاكفة على خبزتي وأحلم بتمرراته القلال.. رأيت يوافيني بأوراق كثار يخبرني فيها بأني لم أزل في بلاد النخيل ويرحل.. ثم يعاود الخطيئة ويحرق المساجد ويقتل الصغار، ويهدد بفك ضفائري.. رأيت يعلق الأرصنة ويجمع الشوارع في جيبه المنقوب وفي الصيف يتزوج من كل نساء الأرض ليبدو في الشتاء أعزب ضمئلاً فقلبه خواء وجوفه خواء.. رأيت عاتداً من حيث لم يكن لأن مشكلته مع هذا العالم بأنه صغير وقلبه صغير لتعود أصوات كثار تثبتت بلا وعي من فوهة رأسه فأصرخ ليرحل، ويرحل وأرحل وأعود أصود بطعم الدموع ولون الصبايا لأصرخ .. أصرخ .. أصرخ....

- آه .. يارب لماذا صورته المرقعة تسكن الدار منذ رحيله، يا الله، هزيل ضمئلي هذا الفتى عن اجتواء الدار فهذه دار يذكر فيها اسمك.. يارب انه يسكرني يسرقني بوحشية فعذبه يا الله عذبه بخلط كاللظى الذي أرغمني على شربه يوم رحيله، وأبعده أبعده أبعده يا الله.

وأعود ويعود ليمتلئ في صورة شيطانية رائعة كما أعوام الدفء الأولى.. وأصرخ - آه .. يارب انه فتى ملحد فلا ترزقني منه ذرية أحلام تنهش الروح وتجلب المزامير في البيت التناشب منذ زمن كذا مهز أمي طاهر لا تندس الشياطين.

وأعود ويعود صورة أحل كما النور يرضع الصغار الاشرار وأبكي .. أبكي أبكي وأرتل .. وقل أعوذ برب الفلق.. قل أعوذ برب الفلق..

- يا له من شيطان حبيب لم يقاوم (كعادة الشياطين) سورة الفلق، فأحمله يا الله أبعده، ولكن يا اله الرحمة أرحمني وأرني حقيقته قبل رحيله.. ولو اللحظة.

العدد الثاني عشر، أبريل ١٩٩٨، نهجس

أو ينوي أن يصبح كاتباً. مشكلتي أنا ستغدو أعقد بكثير، وإن تقبل أن صحيفة أو دار نشر أن تطبع لكاتب يستخدم أصابع قدميه في الكتابة، اللهم إلا إذا كان مشهوراً للغاية ويستخدم ما يشاء.

والآن يا حضرة الكاتب المحترم، ماذا ستفعل لو قطعت ساقك أيضاً؟ بالإضافة لما فقدته في الجزء العلوي قبل دقائق؟.. لم يفرحت؟.. ألنّ يوم مثل هذه الحالات ممن فقدوا جميع أطرافهم بالنجار لعم أو عمل أو هابي مقزّز، وظلوا أحياء، وبعضهم كتب مذكراته وبيع بنجاح كبير؟

ماذا تفكر؟ .. بالتأكيد أيها العبقري.. ستستخدم رأسك حتماً في هذه الحالة المفقدة .. لم يبق لك سواه... أم ماذا؟

أسمع ... سريط لك أهدهم عصبة مثينة حول جمجمتك، وعند جبينك العريض سيحشر قلم طويل يدخل تحت العصبة ويتجه بوزّه نحو الأعلى .. نعم.. شيء يشبه سبطانة المدفع أو الصاروخ المستعد للانطلاق.

لكن لحظة.. لحظة.. فضلك.. قبل أن تتابع، أسمع لي أن التهلك منذ الآن إلى أن وضعت الجنيّد هذا سيمنعك، أو سيعوق قدرتك على الكتابة فوق الأوراق. لماذا؟ .. ببساطة، لأنك ستضطر في هذه الحالة إلى إحناء رقبتك للغاية لتصل إلى مستوى الأوراق فوق المنضدة، هل فهمت؟ وستغدو هذه الحركة مرهقة جداً، عدا أنك لم تكن رقيتكم إلا لأطفالك، أم تراهوا هلوساتك هذه جعلتكم تنسى نفسك يا سيد؟

لكنني، لا أرياك الشديد إصرارك الدائم على الكتابة دون سواها اعتقد.. أعتقد أنه سيكون باستطاعتك الاستغناء عن الأوراق، والكتابة على الجدران الواسعة، ما رايك بالمل؟ يا الله .. للشهد في الخيال يبدو مشوقاً للغاية:

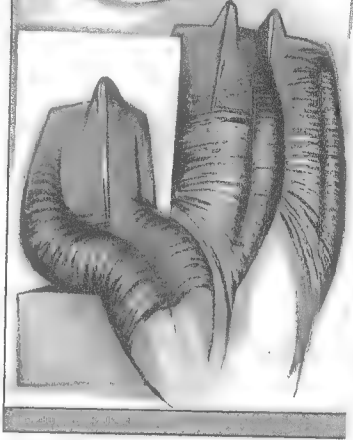
«كاتب بلا ذراعين ولا ساقين، يحشر قلماً في رأسه، ويلتصق قرب أحد الجدران العريضة، ويكتب ويرسم ويملأ الجدار بحرية، ثم تنهض أمامه جدران أخرى، يكتب عليها، وجمهور حاشد يقرأ، ويصفق ويفرح...»

بتمتة.. البست فرصة ذهبية تنتظرها منذ آلاف السنين؟ حسناً .. ففكر الآن ماذا سيحدث لك ولعالمك لو فقدت رأسك أيضاً .. قطع ببساطة أسرة بأعضائك الأخرى؟

أسمع، بات مزاحك قليلاً ولم أعد أحتمل هلوساتك؟ لكن افترض .. مجرد افترض.. ماذا ستفعل في هذه الحال؟.. ماذا لحظة .. بأننكم .. باب غرفتني يقرع .. زوجتي تقرر البواب .. تزعجني .. تعلم أنني لكتب، ولننسى أعيش مما أفل، وأنا تعيش من ثمن ما أكتب، وما زالت تقرر بشدة وإصرار عجيبين.. لن أفتح لها ولا أريد شهوة.. فماداً تريدني هي.. أفسد؟

\*\*\*

في صبيحة أحد الأيام، ذكرت أصفان أحد زوجة أحد الكتاب دخلت عليه فجراً، ووجدته في غرفة مكتبه، مقطوع الرأس، وكتابات كثيرة مبهمة ملأت جدران الغرفة. وأضاف الخمر «أن الحمر الأسود كان ينزف بشدة من الرأس المقطوع، فيما كان الجسد خلف المنضدة، متاهلاً لوضعية الكتابة ربما...»



الصفري، كان يقف في شرفة بيته، يحمل رضيعته الجميلة على ذراعه اليمنى.. انتبهوا... اليعنى تصليدا، وإذا بتذيفة طائشة أطلقها أحد الأوغاد القناصة من حجر ما تصيب ذراعه اليمنى وتقطعها، وتطير الطفلة والذراع معا في الهواء هدف فطيع لا ينجح إلا في الأنفلام. مسكين هذا الرجل.. أضمن أنه لم يكن يرغب في الخروج إلى الشرفة، لكن زوجته الممت عليه بشدة (حاجة يا.. ضائق خلقي من الصغرة.. أطلع وشممها شوية هوا عالبالكن).. زوجتي تطلب مني أشياء مشابهة، إلا أنني أرفض بشدة، عدا أن بيتنا والحمد لله بدون شرفة. على أية حال، أنا قطعت يميني، لا مناص من استعمال اليسرى كما تفعل السيدة نجيبة، صحيح أن خطي باستعمال اليسرى ليس جذاباً إلا أنه مقروء بما يكفي، وقد أصنّف كراحد من العباقرة أصحاب الخطوط التعجيزية.

ماذا لو قطعت ذراعي اليسرى أيضاً؟.. كفى يا رجل.. الاثنان معا؟ كيف؟.. لا أدري الآن وليس في مخيلتي أي سيناريو محتمل، لكن هذا قد يحدث، واعتقد أنني سأواجه مشكلة عويصة في تدخين السجائر، وبعض الأرياك فيما لو حاولت التحرّش بنزجتي. رأيت مرة شاباً صغيراً قطعت ذراعه بالكامل، يعرض على (الأورغن) بأصابع قدميه. كان موهوباً حقاً، لكنني لا اعتقد أنه كان

# عرض حال

## جان الكسان\*

### ● ماذا تقول ؟

- لفلاح يرتبط مصيره ومصير مواسمه بمرزنة المطر.. وطفل يحتضر جوعاً في ساحل العاج، وشابة تنتظر حبيبها الغائب...

● أعيد السؤال: من أنت ... أريد جواباً واضحاً أرجوك.

- أنا هدى متجدد لأول نعمة أطلقها راع في الزمن القديم، عندما اقتلع قصبة عن شاطئه الغدير ونفخ فيها بعض الفرح والكثير من الشجن.

● لن ينشر لي رئيس التحرير هذا الحوار.. ومع هذا سأتابع معك.. هل تذهب إلى السينما والمسرح؟

- لماذا نذهب إليهما وقد قاما بفزونا في مقر دورنا عن طريق هذه القنوات المتزاحمة القادمة من الفضاء والتي توضع تحت جلودنا وفي غرف نومنا.

كان قدماء اليونانيين قبل خمسة وعشرين قرناً يذهبون إلى المسرح ليأملوا كيف يتم تجسيد التراجيديات والكوميديات من خلال التشخيص وهم في حالة تطنن ومتابعة على حجارة المدرجات، ونسترخي اليوم في مقاعد القلبي الحياضي، لا نفرق بين التراجيديات والميلودراما، ولا بين الكوميديا والتهريج.

● سأنتقل معك إلى الأسئلة السهلة لعملي أفوز بجواب واحد مقيد ويصلح للظفر: هل لك أصدقاء؟

- هم زمرة الود المتقطع، تشغلهم عني وتشغلني عنهم هموم السعي وراء الرغيف الذي ننتظم من أجله في الطابور، والحافلة التي تمر بنا كالضجة الساخرة ونحن نقف على رصيف الانتظار، والاحلام المجهضة في القطة والمنام..

● سأنتقل إلى سؤال أكثر سهولة: ماذا تشرب أثناء الكتابة؟

- استبعد المشروبات لأنها لا تقطع العطش ولا تحقق الارتواء.

نظامن القلم بين أنامل الصحفية الشابة الحسنة، وداومتها خيبة أمل طاغية وهي تحاور الأديب الذي رد على أسئلتها بطريقته الخاصة، فكان الحوار بينهما مثل (حوار الطرشان).

- ولدت أيام (الثلجة الكبيرة) التي سائرال تسد علينا الطرق والمنافذ حتى الآن.

● ولكن يا أستاذ ..

- ولدت على يدي البداية بهية التي شددتني عنوة بأصابعها المعروفة إلى دنيا المعاناة.

● انني أسألك عن هام ميلادك

- ولدت في فمي ملقعة من خشب، صنفنتني مع الذين يعيشون على حافة خط المطر، وعن حافة خط الفقر.

● يبدو أنك لم تستوعب سؤالاً يا أستاذ .. سؤالاً واضح ومحدد .. أريد أن أقدمك للقراء من خلال بطاقة تعريف ذات بنود معددة ومن خلال أسئلة موضوعة. أرجو أن تجيب عنها بوضوح.

- وماذا يهم إذا كنت من مواليد العقد الثالث أو الرابع من هذا القرن؟

● سأتجاوز سنة الميلاد وانتقل إلى السؤال الآخر: من أين أنت؟

- من بلدة بعيدة، وادعة .. غافية على نهر الخابور.. كان ربيعها يورق حتى في تنور جارتنا السمرء، وأصبحت صحون السد (دش) اليوم تثقل سطوحها الطينية المتعبة.

● ولكن على نهر الخابور أكثر من بلدة .. لا بأس .. سأنتقل إلى السؤال التالي:

من أنت؟

- أنا قلم مرتبه للمهم العام؟

\* قاص من سوريا.

● هذا سؤال سهل .. أجبني عنه كما تريد : ماذا تشاهد عندما تقف أمام المرأة ؟

- رجلا كهلا يمارس رياضة الحلاقة كل يوم ليخفي الشيب الزاحف الى ذقنه وفوديه.

● لنعد الى الأسئلة الصعبة : أية شخصية تاريخية أو أسطورية يمكن أن تشدك إليها؟

- لا أحب اللبوس المستعارة من الآخرين .. لا من الواقع ولا من الأسطورة، ولا من التاريخ.

● هل الكتابة رحلة قد تتوقف اذا تركرتها في منتصف الطريق؟

- الكتابة هاجس مؤرق وليست لعبة طارئة.

● هل هي عالم بلا نهاية؟

- قالوا. في البدء كانت الكلمة.. ولم يقلوا إنها ستكون في النهاية.

● هل حدث معك شخصيا أن أعاد التاريخ نفسه؟

- انه يعيد نفسه كل يوم ، والا ما معنى هذه الرتبة التي تلف أيامنا، وما معنى سعينا الدؤوب بحثا عن الجديد والمثير والمختلف..

● ما هو المكان الذي زرته يوما وترك فيك أثرا؟

- مبنى في أثينا القديمة باليونان، كان مكانا لانتقاء الفلاسفة ورجال الحكمة وأصبح اليوم مقصفا للسياح الذين يستطيعون أن يدفعوا بالدولار.

● هل تدخن؟

- لا أسخن لأحمي البيئة من التلوث.

● لماذا اللون الاسود رمز الجداد والاناقة معا..

- لأن الحزن أنيق.. وقديما قيل : الحزن يليق بالكثرة..

● ما أحلى ما في دمشق..

- أبوابها القديمة المفتوحة دائما..

● هل الزواج مقبرة الحب؟

- لا .. انه مجرد قهوة باردة.

● لن ينشر رئيس التحرير هذا الحوار.

- إذن .. أذهبي وحاوري إحدى الراقصات.



تشكيل للفنان : حسن الشريكي - العرب

● لا بأس .. سأتابع معك : هل تشرب قهوة الصباح

في السرير؟

- وما الفرق بين أن أشربها في الفراش أو في أي مكان آخر مادامت من قهوة السوق المشوشة بالحمص المحروق..

● أنت تريد أن تبهمني بتلاعبك بالألفاظ.. لا بأس .. لتتابع الأسئلة : هل تحلم بمواضيع للكتابة أثناء النوم؟

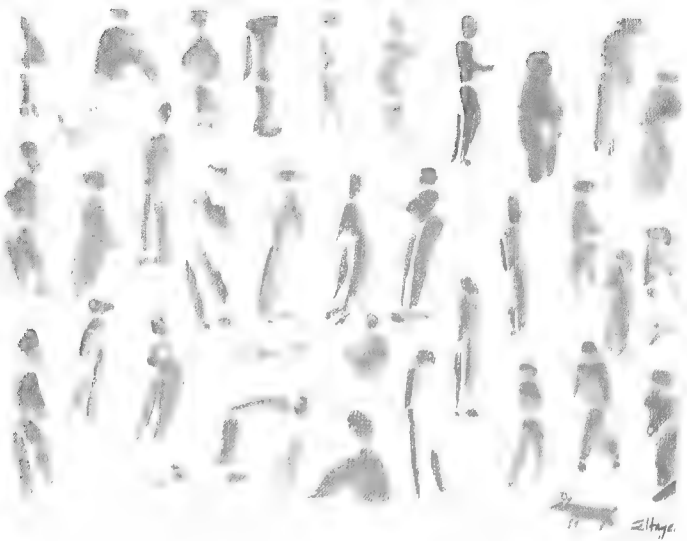
- وهل انتهينا من مواضيع اليقظة لتستوحي أضغاث الأحلام.

● على الرغم من ثقتي بأن رئيس التحرير لن ينشر هذا الحوار .. سأتابع هل تعشق المدينة؟

- أمارس فيها نوعا من (الغربة) .. فأنا لا أعرف قصورها الفاخرة، ولا سياراتها الفارهة، ولا نساءها الأميرات، ولا مصارفها الموصدة في وجوه الدراويش.







أحرقني ورقة واحدة في اليوم الأول.. وأحرقني الثانية عند سفار الشمس في اليوم الثاني.. وكذا أفعل في اليوم الثالث على أن توقدي شمعة بيضاء عند المغرب.. وهو لا يدأت عن قريب إن شاء الله.. ففعلت.. لكن الغائب ظل غائبا..

لكنني لن أياس.. سأبحث عنه من جديد في كل زوايا البيت.. في كل الغرف والشرفات.. وفي السرداب العتيق كل أشيائي التي أحببتها في الزمن القديم والتي ما أزال أحبها في زمني هذا.. كانت هناك.. كرتي المطاطية الصفراء التي كنت ألعب بها وأنا طفلة.. لعبي الصغيرة.. كتب الحكايات والأسفار.. شرائط شعري.. الساعة الجدارية المعتيقة التي ورثتها عن أبي ماتزال معلقة على الجدار حتى وإن توقف عقرباها عن الدوران.. كل هذه وأشياء أخرى صغيرة كانت هناك إلّا.. الأبريق النحاسي بنقوشه السومرية.. دلة القهوة الفضية القديمة بأرجلها الثلاث.. كلها كانت هناك حتى صدى حكايات جدي عن الانس والجن والفيلان والسحالي كان مائزلا هناك يحمل في من الزمان البعيد حيا وشوقا وحنينا وبقايا راحة بخور ندية.. يا الله.. ما أحلاها تلك الأيام.. يا الله.. كل شيء كان هناك إلا مفتاح عريتي الذي ضاع..

معي فابن اختلي؟ أكون مختبئا في مكان ما في حديقة الدار.. تمت شجرة الزيتون.. تمت عريشة النسرين؟ فقتضت هناك لكنني لم أجد..

وجلست أفكر من جديد فيما مضى من زمني.. أمس كان معي وأمس أمس.. وقيل ذلك كان معي.. بل منذ سنوات طوال وهو رفيق دربي.. أيبون عليك أن تتخل عني.. هكذا فجأة فلا أعرف لك مكانا يمكن أن تكون فيه..

عند شاطئ النهر جلسنا تمت شجرة سدر عظيمة الفت بأفئدائها على الأرض.. كان الحر شديدا وأوراق الشجر اليابسة تتساقط كما في الخريف.. قلت إنك ستسافر إلى أرض بعيدة.. ستبحث عن نفسك هناك.. دعوتني لأرافقك.. قلت لأن أنا ولدت هنا.. وعشت هنا.. وهنا سأموت.. قلت لأن.. سأسافر وحيدا بلا أهل ولا أصدقاء.. ودعيتي وغيت وسط الريح والغيار.. ومنذ لم أسمع عنك خيرا.. ولا أعلم حتى أنني حطت الرجال.. سمعت الحر.. وتتساقط الأوراق اليابسة.. قلت سأعود إلى البيت وعدت.. وكنت أنت معي.. فأين باء غيت.. سألت ضاربة الودع قالت: إن أرض الله واسعة.. فسره أن يرحل من أرض لأرض قبل أن تغيب شمس نهاره.. خذي هذه الأوراق الثلاث.. عند غروب الشمس

# تصتآن

مياسة الورس \*

رواية حكائية



لصوير: كلود ليرارد

ربما سأنتصر الآن .. أمي الغائبة .. أبي الحاضر: ربما  
سأنتصر ربما بأقراص كثيرة، كثيرة، القنبا في جولي، لتراقص  
امعاني ودمائي رقصة النشوة الأخيرة.

.....

أيضا ربما سأقطنني أجزاء صغيرة ربما أنماسك ولا أخرج  
انفاسا من أنفاسي .. ربما الآن .. الآن ..  
ودائما في ليلة صيف .. لأن هذه السنة حارة، مفرقة، ومع  
ارتفاع درجات الحرارة أثناء المساء، تصلني رسائل كثيرة لا  
تحوي سميا ولا أنهارا.

غرف البيت كثيرة أيضا، في الصباح وفي عسق الليل .. ودائما  
الخدائق والملاجئ تتشرب هنا وهناك لكنني اليوم والبارحة لم أجد  
مخبأ .. لم أجد سلحة لم أجد ثغرا.  
اليوم والبارحة كانت ملاسي مجتمعنة تكسي حين سمعني  
وأنا أعزم على الرحيل .. حتى لم أجد بيجامة واحدة للرحيل جميعها  
كانت مبللة .. وسريري.

.....

أمي التي قالت أن الخياطة تنسجها أحزانها، وأن الخياط  
الجديدة تنسج نفسها ببراءة .. وكل ما هو قديم يتهاوى تحت  
الابرة .. أمي قالت أن أصبغها متشقق من أثر الوخز الدائم .. ذلك ما  
قالت أمي .. لكنني كنت ضائعة .. فأمي لم تكن توجه كلامها لي .. بل  
لاختي الكبيرة .. أختي التي تخفي من الأسرار الجميلة في جعبتي ما  
يمكنه أن يجعل أمي تنسى اتجاهات الخيوط الجديدة والقديمة  
والأبر والأطفال .. لكنني أصمت .. ودائما صامتة.  
قلت لأختي .. حين لم أقل لم يأتني لم أفسح سرا واحدا لها،  
لكنها كانت تهتف .. وفي شغل شاغل بعد أن ركنت كل ما تملكه  
وأعطيتي إياه دون مقابل .. هي لم تقل ذلك، لكن أسرارها أخبرتني.

.....

كل أخواتي إنجبن أبناء كثيرا .. حين أردت أنا أن أشتري  
فستانا قطنيا أصغر من محل كبير لابنتي الصغيرة التي ستأتي  
يوما ما .. كانت تنبت هناك نظرات كثيرة حولي .. نظرات غضب جم  
واستياء جاد .. وفجأة قاسية .. أخذت أختي الفستان مني ورمته  
أرضا .. وقالت علي أن أتحمل بالأدب في المرات القادمة .. فكذا قالت  
أختي وكل أخواتي .. لكن أمي لم تقل شيئا .. وأنا بكيت.

ولم تهب الخماسين بعد لأحقق ذنرا قديما

كنت أجالس حبيبتي في حديقة عامة حين مر بنا مسن وأخذ  
يمسح على شعورنا .. ثم أوه .. لقد أخطأت معتقدا بأننا أحد  
أبنائه المفقودين ..

تهرب فئاة صغيرة خجلا من منظرونا عاريين، تنساقط  
المواعين من على رأسها شيئا فشيئا، بينما كنا نغتسل من فلج  
قريتنا القديمة غير مبالين بقله مناهقين أمامنا يقرشون ألسنتهم  
يلهطون للتراب.

لن تنخفض حدة الازدحام في هذه الظهيرة، فالجوع قد  
شمر عن ساعديه فاغرا فاه، لن يوقف صراخ الماملة الآسيوية  
في الملل سوى ركلة من سيدها .. من هذه سيدها لتتوالى بعد  
ذلك تهففات الزبائن.

تتبعنا الضحكات ذاتها ونحن نسير هادئين أمام بيت يتعالى  
منه صراخ وهويل .. إنه مأوى للمجنومين والمصابين بالسعال،  
نسرع الخطو .. نجري، نسابق الريح حين كانت القهقهات  
تقضم أطرافها بخفية وخجل مصطنعين.

تظن أمي أنني في بيت جدتي وتظن جدتي أنني عند أمي ..

ولم تهب الخماسين بعد لأخبرهما بالحقيقة ..

\* ناسمة من سلطنة عمان.

العدد الرابع عشر - أبريل ١٩٩٨ - نهدي

# الحوار الليلي الأحادي متعدد النفقات

منى برنس\*

منذ أن أمره الطبيب بالألا يغير أيا من عاداته ، خاصة الصباحية صار يحرص كل الحرص على القيام بها على أتم وجه. حذر الطبيب من التهاون.. قد يصيبه ذلك بالاكئاب. لذلك داوم على الاستيقاظ في السادسة صباحا . وخوفا من أن تضعف نفسه فلا يقوم مبكرا صار يضبط المنبه على الساعة السادسة الا خمس دقائق ويتركه بالصلاة حتى اذا انطلق الجرس يضطر أن ينهض من فراشه ويخرج من غرفته لايقافه قبل أن تقوم الزوجة وتهدهه بالقاء المنبه من الشرفة. يوقظ أبنته كي تستعد للخروج الى عملها ويذهب الى المطبخ كي يعد افطاره الذي اعتاده منذ ما يزيد على الأربعين عاما : كوب اللبن الدافئ ، طبق السلطة الخضراء ، الجبن الأبيض ، بيضة مسلوقة ، وكوب من الشاي أضيف إليه مؤخرا غسل نحل للتخلية والشفاء من الروماتيزم والضغط وخلافه.. تستيقظ الزوجة على صوت حركة الأطباق على المنضدة والملعة التي تقبب في كوب الشاي. تنهض عابسة متدمرة وتأمّر الزوج بالخروج من المطبخ كي تعد لطورها.

— بسرعة ، ورايا شغل. أنا مش زيك لا شغلة ولا مشغلة.

ترك الرجل المطبخ لأزوجه وأخذ كوب الشاي معه الى الشرفة حيث جلس يتناولوه على مهل. بين كل رشفة وأخرى ، تصدر حركة من يده ورشمة من عينيه تدلان على أن ثمة أمرا ما يدور بداخله أو حديثا ما يوشك على البدء.

تدخل الابنة الشرفة تودعه ، تساله ان كان يحتاج شيئا فيطلب منها أن تأخذ بالها من نفسها.

حسب تعليمات الطبيب، يذهب الرجل الى النادي ، يلف التراك أربع لفات ثم يدخل غرفة الساونا.. بعدها يخرج منتعشا مبتسما ومقبلا على الحياة .. يتجه الى المبنى الاجتماعي بالنادي حيث يقابل أصدقاءه وزملاء العمل القادمي . يشربون الشاي بصوت مرتفع، يدخن بعضهم التبغ ويحرك البعض الآخر الهواء الملوث بعيدا .. يتذكرون أيام العمل، أيام كانت الأمور بأيديهم، وجرس التليفون الذي

« اذا صوت التليفزيون ده على ثاني أنا هقفله خالص» قالت الزوجة هذا الكلام وهي تخفض صوت التليفزيون، ودخلت غرفتها ثانية بعد أن أغلقت الباب خلفها بعنف. ألقى الزوج بجسده على الكنبه الصحارة القديمة ومسح بيده عليها. تذكر فجأة أنها من الأشياء القليلة التي استطاع الاقواء عليها بعد مشاجرات كثيرة حول التخلص منها بأعطائها لبائعي الروبايكيكا، وشراء أخرى مذهبة الأطراف ومحشوة بالاسفلنج. ربت عليها ثانية، ميراثة عن والدته.

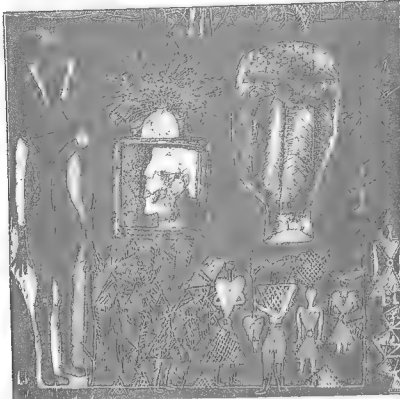
أجد الرجل نفسه في الانصات الى صوت التليفزيون الذي سرعان ما خفت تماما لعيب في مفتاح الصوت. أتى بهركة تتم عن رغبته في النهوض ثم بهركة أخرى ثبته في مكانه. طالع التليفزيون بوجه خال من أي تعبير ومكت يتابع صورا متتالية وشفاء متحركة. غضب، حيرة ، صراخ، حب.. يحاول قراءة حركة الشفاة وهو يتتألم.

مضت فترة من الوقت خرجت بعدها الزوجة مزعجة، نظرت الى زوجها بنحوق. أغلقت التليفزيون بعنف ثم هزت زوجها بقوة .. انتفض الرجل وهو يبسم .

«صوتك .. صوتك عالي أوي.. مش عارفة أنا من منه.. وده مش مكان النوم». فرك الرجل عينيه ونظر حوله. الملم جليابه ونهض مثاقلا ومشى الى غرفته يخطي ويثبده وهو مستند على حافة منضدة السفره التي تشغل ثلاثة أرباع مساحة الصلاة. أزعج الغطاء عن السريد وجلس عليه مطاطي الرأس. نظر الى قدميه لبرهة ثم استلقى على الفراش وأحكم الغطاء حوله ولم تمر دقائق الا وكان الرجل يغط في نوم عميق.

في الأونة الأخيرة صار صوت شخير الزوج يعلو وينخفض ويتنوع وفقا لما يمر به خلال اليوم، يعلو الشخير فجأة بنبرة غضب تملأ المكان أو يرتفع بنبرة ضحك واضحة أو ينخفض بأسى.

\* قاصة من مصر.



تشكيل للفنان . حسن جعمان ، السودان

لم يكن يكف عن الرنين.. يسكنون فجأة وتندوي الأعناق وتشرش خلف فتاة جميلة مرت أمام طاولتهم وهي ترمقهم بنظرة عابرة.. يتهدد البعض بمصره ويتحاشى البعض الآخر النظر في عيون الآخرين. يتكلمون دائما بصيغة الماضي.. يتحاشون ذكر الحاضر ويتجنبون تماما الكلام عن المستقبل.

يستأنن من رفاقه.. لديه موعد هام.. هكذا يخبرهم.. يخرج من النادي بسرعة ، ويركب سيارته الفيات البيضاء ، يخرج الورقة الصغيرة من جيب بنطاله . يقرأ الورقة جيدا ويفكر ما الذي سيشتريه أولا للحم أم الخضر والفاكهة.

يعود الى البيت بعد أن يكون البحث عن «طلبات اليوم» قد أنهك. رغم التعب كان مبتهما لأن جميع الطلبات قد توفيت.. لن يكون هناك فرصة للشجار.

يدخل غرفته يستريح قليلا إلى أن تعود زوجته من عملها وتحضر طعام

الغداء، ترمت الزوجة حين عادت ووجدت زوجها نائما بينما هي تكد وتعب في النشغل وفي البيت أيضا ثارت عليه وقررت أنها لن تطبخ بينما هي يقضي الوقت في التذرع والنوم. مسك الرجل لسانه الذي كاد يقلت منه لينطق بالجملة التي طالما تحاشاها «حد قال لك تشتغلي.. ما تقعد في البيت» وتذكر بداية حياتهما معا عندما اشكت زوجته يوما من أمعاء العمل فرد عليها بهذه العبارة .. انتهت بالرجعية والتخلف وأسعته محاضرة طويلة عن ضرورة عمل المرأة ومن تأمين مستقبلها وعن غدر الرجال وعن وعن.

دخلت غرفتها وأغلقت الباب خلفها. فتحت التلفزيون وجلست تتابع أحداث مسلسل عربي قديم.

أخذ الرجل التلفزيون إلى غرفته. فتح فهرس التلفزيونات وبدأ في محادثة زملاء العمل الذين لم يبلغوا سن التقاعد بعد.. يطمئن على أحوال العمل والإدارة الجديدة، يسمع كلمات الاطراء على الإدارة السابقة ويقدم نصائحه وبعض تحذيراته لساعات وساعات يظل التلفزيون مشغولا. أطلقت عليه زوجته نكتة حين اشتكى لها أقرابها من انشغال الخط معظم الوقت.. أصله ببدير الشغل من منازلهم.

بعد أن انتهى من مكالمات اليوم، خرج إلى الصالة ليشاهد التلفزيون.. استكان إلى الكنية القديمة وأراح جسده عليها. كان هناك فيلم لعبدالوهاب. بدأ يندفن مع أغانيه ويهز رأسه طربا . خرجت الزوجة . رفع رأسه صوبها . انخفضت صوت التلفزيون وهي تهدد بإغلاقه نهائيا إذا ارتفع الصوت مرة ثانية. لم يعيا كثيرا فقد اعتاد الفرجة على الصور المتحركة وقراءة حركة الشفافة.

عندما عادت الابنة من عملها مساء وجدته نائما على الكنية وصوت غمليته يملأ المكان بينما يبيت التلفزيون صوره الصامتة. أيقظته برفق وطلبت منه أن يدخل غرفته وينام على سريريه . أومأ برأسه وكور جسده على الكنية. شعرت أنها تريد أن تقلب يده وشعره الأبيض . لم تعمل. ألقته عليه تحية المساء وهي في طريقها إلى غرفتها. أسدلت الستارة وأغلقت الباب خلفها واستقلت على الجانب المواجه للحائط . عندما تقلبت إلى الجانب الآخر ، فتحت عينها. كانت الصالة لا تزال مضاءة.. أغضت عينها وراحت تنصت لحوار الشخ الخليلي، الأحادي ، متعدد النغمات.

# عواء السهوب

عواض شاهر العصيمي \*

١ - استيقظت من النوم

أنيابها تصطبغ بي عيني... الصحراء المخرجة بالفتك وشواهد القبور تطوقني وتصيبج جسدي بدماء كثيرة مهدورة في صمخات البراري فأضطرب ، تصوم حولي غير عابئة بصراخي وسياج الأغصان الذي ارتجلت بيني وبينها كيما أكمل سد الثغرات في أطراف التجويف الصخري ومن ثم أحكم سد المدخل بالفصن الكبير .. لمست النار فتأججت .. وما إن رأت النار طويلة هادئة حتى تراجعمت الكثبان إلى الوراء وانقطع السبب الكبير الذي أمامي مباشرة على بطنه..

٢ - قعدت ليس بي رغبة في مزيد من النوم رغم أن الوقت مازال باردا والصباح ليذا كسادتي:

تجسست فزادي وحضنته بيدي الملتئمتين بالمشوك ضمنت إلي كفتي وشددت ظهري إلى الصخر الآمن.. هاهي كذب رملي غليظ الرقبة تضغط علي في بطن التجويف. عيونها الثملة بدم الفرائس ترتفع فوق سياج الأغصان وتحدي في باسقتها فأضطرب.. تحدي في كتلة اللحم الدافئة المائلة على الساعدين في التجويف. كتلة اللحم المضمومة بقوة إلى فؤادها الوجه الهارب إلى أقصى قبو في الشرايين.

ماتت النار .. تسلت الريح متلعة بنزق الرمل إلى داخل السياج.. دارت حول الرمضاء ولما لم تجد وهجا في طياتها نرتت في فضاء مهذب تحت نورات السماء المضيئة.. وشيئا فشيئا رايت الصحراء تهبط في القبور وتمصو شواهد الموتى.. ثم راحت ترقص رقصة العرب وتدور حول قصيدة حماسية قديمة.. ثم رايتها تناوئني .. تصوي من حولي فتلوح من جسدي رائحة الأنياب والمخالب.. تزهري في أنفسي جلتي.. ومن شدة الانهاك سال مني عرق الطرائد الموشكة على السقوط.. وفي التجويف المذني بانفاسي رحت أدفع بجسدي خلية خلية في أقبية الطرايين .. تذكرت أرضنا برياً كنت لاحقة من أول بزوغ الشمس حتى الضحى في نفس المكان.. وفي نفس التجويف كان يلهث من الاعياء ناظرا أدنيه لصق ظهره وأنفه في التراب حين أقفحت عليه جحره.

\* ناص من السعودية.

٣ - فتحت النافذة على رنتي:

لا تستسلمي .. الماء الذي في بطون الطلسع يرويك وتخرجين من الجذوع نقية بهوزتك الأسرار في البطحاء المستلقية على ظهرها غب السيل جربي أن تثليج ركبتيك ، وتجندي أصابع يديك لطفرة صغيرة في الرمل ، ربما إلى مسافة شبر أو شبرين جربي أن تغمر ي أصابعك في الماء الطالع إلى منتصف الحفرة .. بهجة مستديرة لأمعة في رمل غير سراج الفصب والانهايار وأنت طيبة إلى أقصى درجة، وناعمة وتستعدين لتعريق الماء بقبلة على جرعات .. عطشانة ومتدفقة والرمل مأخوذ بجراثك فيندفع بشكل دائري غثيف إلى الاسفل نحو هذا الطالع المرتبك الماء.

٤ - ما إن شعرت بمذاق الهواء الذي سببته إلى رنتي يتغير وتلصقني حدراتي حتى أخرجته كله في زفرة واحدة خارج صدري.. تحركت شعيرات السدم في التضاسيف والتفرعات وانتصب على قدمي نهار جديد في الأعماق:

يأتيني اليرير مكتظا بانهرامات كثبانية راقصة ترتحف نموي تعج بالهرمل وزهور الشري.. خطر في بالي جسد الأرنب يفلح تحت المطواة .. لم تقارم .. مدت رقبته ناحية النصل وتحرك فرو الذنب مرتين لا أكثر.. عندما نزل الدم تراخت العيلان بهدوء كما لو أنهما تسدلان حجاب النوم على بقية العواس.. هنا، تحت ركبتي ذبحتها ومسحت المطواة على فروها للتكشف قبل أن أسحبها إلى الخارج زحفا على بطني حيث الصحراء قاعدة عند قصبي في الضحى تتنصب.. هنا في هذا الفتور سال الدم الوحشي ريقا مفرغا من الرعب والخفقان.. لكن العرق أذ يسيل مني بجزارة يترك خلفه دوائر صفيرة متنامية من الوجه على الجلد أراها منكسكة على نورات التجويف المسعوبة حولي كالدى .. الصخرة المذداة بزعشي تقص بي .. في هذا التجويف كان الطين ، وكان طلع الأحقاب ، وكانت العواصف الطبيعية تتجمع في دورتها الزلالية لبعض الوقت لكنها ما تأت إلا تصبح جزءا من المكان .. أشعر بها .. أتشمع روائحها وتلوح لي خيوط متكئة من وهجا القديس على النثورات والجدران الداخلية فتتناوبني رعشة الغناء .. قد يكون الليل أطول من المعتاد فأتحل في هذا التجويف قبل الصباح.. لكنني متشبث بمراديب الحياة في أعمالقي، قابض على روعي، أتماسك في مواجهة الكثبان والسهب

السهب رايت السماء تدلق نجومها في غبار الموكب المتقدم تحوي  
كتكت جانبا على ركعتي منحنيًا لرؤية المشهد، أنتفس ببحة  
وعرقى يتفامق، غير أنني أقبض بالوهج وأتوه بنجومى..

أقترش السهب مـا وراء السياج وراح عبر الفجوة  
يتاملانى .. انقطع خيط الرقص، وأبتلع الرمل طوبله  
ومزماريه في حضرة السهب الأشهب الذي يعتق في مقنط  
الشفقتين غير قادر على اخفاء يباس أبدي في وجهه.. ورايته  
كلما يقمض عينيه ويفتحهما يتريث قليلا كيما أفرغ من  
تأمل حروب جديدة.. عيانه تتسابقان إلى تفتيتي.. حبة  
رمل واحدة تسقط مني يتبعها جسدي.. أشار إلي أن :  
تحات .. ومن داخل التجويف ارتعشت .. ارتعشت لأن  
ريحا خفية احتكت بي كأنها تمتحن صلابتي انتقضت .. لم  
أترك في بدني عضلة من دوني ولا خلية .. حضنت للسام  
وأرهفت الحواس واصطفيت الحركة كيلا أتجهر .. كنت  
أعرف أن الريح لا تأكل من الصفور إلا الطبقة الرفوعة..  
الصفور الساكنة المكشوفة للحت الريحي .. لكنني بالحركة  
كأن أفر جسمي ، وأحرك الهراي ، أو أنتفس بوتيرة أعق  
وأفكر في رأسي وكيف أنني لولاه لسا في بدني لعاب الدود  
ولحسبته أهد قنفاذ الأرض.. أفكر في أشياء حلوة .. أه ،  
«تهام» تنجس من الرمل صافية وتسد خاتمها العنسي في  
بشاشة صدري ثم تجذبني إليها بيدين يسورهما خـير  
الماء .. وعندما أتعبها لاستقبال شيء ما تبعني برفق الرمل..  
تقول والماء يتدفق من يديها إلى أعناق .. الرمل يتفشى ليك..  
في ثيابك رائحة كتيب وغد.. لكن قلبك مازال يصر الأبار ..  
بالحركة أحطم أسنان الريح وأتأخم الشمس.. رايت السهب  
ياخذ حفة رمل من قدمه ويذرهما في الريح فتعود ثانية إلى  
قدمه.. ومرة أخرى أشار إلي أن تحات .. ثم أشار إلى صفني  
الكتبان المتوهلين على جانبيه .. ودون أن أرى شيئا سمعتها  
تتصارع وتلوك كلمات تشبه العواء.. وفي لحظات ودون أن  
أسمع شيئا رايتها تحطم السياج متذافعة إلى فجوة في  
تجويف صخري فارغ فارغ تماما وعمق.

٥ - الشمس تقنط مليمترا بعد مليمترا هذات الأشياء  
من حولي.. نفقت رأسها الصدرية ودفنت وجهها في عصافير  
شمتى.. بدأ الطوب أولا تلقت حوله ويتفرس بعضه في  
بعض وبعد أن أطمأن طفق يزاول مهنته اليومية العزلة..  
بيد أن الشوارع وكما لو أنها تتطور من قذارة نوم طويل  
مدت أعناقها إلى الضوء وتكرعت فيه حتى تضلعت منه  
وقاضت بالمارة.. بيد أن المارة .. هؤلاء المارة ملاوني  
بالضجر .. الكل دون أن يراني يصر إلي أن : تحات .



الزوجة للفنان سعيد أبو رية ، مصر.

الذي أقصي قبائلي يردد عواء البید .. سألت الدار واستحالت  
رمادا في الليل .. كل ما أحتاجه لرتتي من الهواء، وكل ما أحتاجه  
لجسدي من الوهج ، هو كل ما أحتاجه لقدمي عبور آمن وخطى  
عميقة متدفقة لا يدغن بعضها بعضا .. من الفجوة التي تركتها  
لغصن المدخل رايت الكتبان إلى السياج يتمرغ في  
الأغصان، يهيل عليها حبيبات جسده النفاس فأسمع العياد  
الدقيقة تنكسر وتخرج تاورهات مطومة لا تثبت أن تذوب في  
الصغير وعزف الكتبان المستفرقة في الرقص.. كاني سمعت  
طوبلا تدق .. السهب .. السهب يتغطى بشجراته المرة ويقول إلى  
في موكب الرمي مفتتفرج دائرة الكتبان إلى أقصى مدى ولما يهدأ  
الرقص بعد .. الكتيب الذي تمرغ على الأغصان انبسط حتى إذا  
لم يبق منه شكله النفاس، عاد حبة رمل فوق أخرى إلى حالته  
الأولى ثم مضى بتأقل جهة صف الكتبان الغريب.. من فوق

## رثاء الى صديقة

تركية البوسعيدى \*



فجيلة تملو فجيلة/ وأنا ها هنا واقفة صامتة/ لا يبدو لي شيء تغير/ أنظر من وراء  
هذا الفضاء الواسع/ الكتيب الكتيب جدا/ الى وجه أمي/ كشمس تها من بين  
يدي/ يخفي... وأنا ما زلت أترقب/ لشيء جديد/ يأخذني مكان/ بعيد يبعد الأحران  
والخوف/ من حاضري/ لكني ما زلت أتذكر/ فقدان أبي/ وأنا هناك بعيدة/ في سفر  
وثر حالتي قاهرة للعنصر/ قاهرة الرجال/ ألكي/ على لحم يفتح لي  
أرجاء/ الكون/ ثم يخفي/ لست أدري - لست أدري/ عذابات تملو عذابات/ وأنا  
تائهة في أمري/ حل وحيل/ رفيقة دربي.. العاصرية لوحدها تنتظر/ عجبها بغنة  
لعلها تأتي.. أنيسة من بيننا رحلت/ تاركة الأهل والحلان/ تاركة الصغيرة/ من  
بعدها تنتحب/ بالأمس لم أنس الفجيلة الكبرى/ وهي تحترق قلبي/ ونحس  
دمعي/ مجزرة موتك التي ألفها القدر/ ذكرتني بمجزرة وحشية/ وطفلك أخذتني الى  
أطفال قتلوا/ فأني ذنوب.. اقترفوا! يأتي لنا التاريخ/ بأحداث خرافية ورواة عراة  
أدمنوا اصطيداء لغة وحشية/ كذبوا فصدقنا.. كذبتهم/ وحكوا/ فرددنا حكوتهم/ لم  
نعلم أنهم يصوغون ويمسكون تاريخنا/ كما يمسكون ملابسنا التنكزية/ ولم أنس بالأمس  
المشاهد المأساوية.. قتل وتشريد/ ودمار في ربوع الوطن العربي/ أنيسة لم أنسك أبدا.

\* شاعرة من سلطنة عمان.



## العث والفرشات

\* مؤيدون لآرسن \*

### حول الفراشات

تنتمي الفراشة الى رتبة من الحشرات تسمى حرشفية الأجنحة وتشتمل هذه الرتبة على العث، فراش الليل، وتشكل مع رتبة غشائية الأجنحة (الزناجير) وغمدية الأجنحة (الخنافس) أحد أكبر الرتب الحشرية الثلاث ولكل رتبة من هذه الرتب الثلاث ما يربو على ١٠٠٠٠٠ نوع غير أن عدد أنواع الفراشات قد لا يزيد على ١٥٠٠٠ نوع وتشكل أنواع العث بقية أنواع الرتبة. للفراشات والعث صفة مشتركة وهي أن جميعها لها أربعة أجنحة وظيفية مغطاة بحراشيف رفيعة دقيقة وملتحقة بفشاء الأجنحة الشفاف التحاق القرص بسقف البيت أما الاسم العلمي للرتبة Lepidoptera فمشتق من كلمتين إغريقيتين تعنيان الحرشوف والأجنحة.

مفروق أو ملتقى ثلاث مناطق جغرافية مميزة فيما يخص الحيوانات وهي المنطقة الأفريقية الاستوائية والمنطقة الآسيوية الاستوائية ومنطقة الاقاليم المعتدلة المناخ المعتد من أوروبا إلى الشرق الأوسط. تعد فراشة الحمضيات papilio demoleus نوعا مثاليا للراشات الآسيوية التي دخلت عمان إلا أن عدد مثل هذه الأنواع الشرقية قليل فليست ذات أهمية كبيرة في عمان. ويعد النوع المسمى بفراشة الحمضيات الإفريقية (papilio demodocus) القريب منه نوعا مثاليا أيضا للفراشات الإفريقية الاستوائية التي دخلت سلطنة عمان ولم تعد للمنطقة الجنوبية للسلطنة.

أما نوع الفراشة البيضاء ذات البقع الصفراء (Colotis halimede)

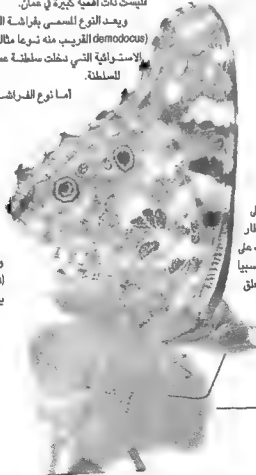
فله موطن مشابه لذلك إلا أنه لم يدخل الهند، وبعض الأنواع مواطن لا تعتبر متزامنة الأطراف منها الفراشة الكبيرة ذات الجاذبية الصفراء (Cheraxes hanalei) والفراشة المنقطة العربية (Splaia mengena) اللذان لا يتواجدان إلا في المناطق القاحلة جدا من إفريقيا الشرقية والجزيرة العربية. وعثرنا أيضا على عدة أنواع لا نشك

\* باحث من بريطانيا.

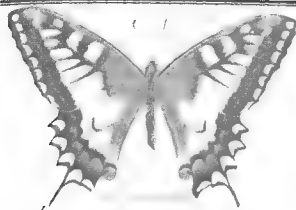
ولا تواجه عادة مشكلة في التمييز بين هذه الرتبة والمجموعات الحشرية الأخرى غير أن التمييز بين الفراشات والعث أقل سهولة، ومع ذلك فانواع الرتبة التي تطير في ساعات النهار وتطوى أجنحتها على ظهرها عند الحمول والاستراحة ولها قرن استشهاري يشبه البزواء، فمن المرجح أنها من أنواع الفراشات، يجري تصنيف جميع الحيوانات والنباتات تصنيفا علميا اسمه العالم السويدي المشهور كارل فون لينني في القرن الثامن عشر بعد الميلاد، وتقسّم الفراشات إلى فصائل كالفصيلة الخطافية الذيل (Papilionidae) وفصيلة العورائيات (Nymphalidae) ولكل نوع من أنواع الفصيلة الواحدة خصائص لا توجد لدى أنواع الفصائل الأخرى.

### انتشار الفراشات في عمان

يتواجد في سلطنة عمان ما يربو بقليل على ٧٠ نوعا من الفراشات وإذا كان ذلك العدد يزيد على عدد الأنواع الموجودة في بريطانيا مثلا، إلا أنه قليل بالنسبة إلى عدد الأنواع المعروفة في العالم كله والذي يربو على ١٥٠٠٠ نوع ويبلغ عدد الأنواع الموجودة في بعض أقطار العالم والتي ليست أكبر مساحة من عمان ما يتف على ١٠٠٠ نوع فيجدر بنا بحث أسباب وجود عدد قليل نسبيا منها في السلطنة، ولذلك سنبين رئيسيان. أولهما يتعلق بمساحة المنطقة التي تعيش أنواع الفراشات فيها، وثانيهما يخص البيئة وتأثيرها على بقاء هذه الأنواع في العالم المعاصر. أما السبب الأول فتقع السلطنة في



العدد الرابع عشر، أبريل ١٩٩٨، نزهي



نباتة من النباتات التي تقتات الفراشة بها. والفراشة الأنثى حريصة جدا على الاضغ بيضها إلا على النبات المناسب وبعد التأكد من أنه ذو أوراق جديدة مناسبة.

يمكن رؤية فراشة المحضيات *Papilio demoleus* وهي تلتصق بأوراق شجر البرتقال والليمون وبدقة وتضع في كل مرة بيضة على الأوراق الطرية ذات العصير. وأن وضع هذا النوع بيضة واحدة في كل مكان إلا أننا قد نثر على عدد من البيض على ورقة خضراء واحدة وذلك لأن أكثر من فراشة اختارت هذه الورقة وراثتها مناسبة لوضع البيض.

وتختلف برقانة الفراشات شكلا ولونا أكثر عن البيض بحيث لا يمكن بسهولة التمييز بشكل عام بين الاختلافات فعلا لا توجد طريقة يمكن بها التمييز بين برقانة الفراشة عن برقانة لعد بالتأكد سوى أن البرقانة التي يغطي جسمها فرو ولها شعر يمكن فصله هي برقانة لعد لا برقانة الفراش.

ويؤثر حصول الأمطار على انتشار الفراشات أيضا فتنسلس بعض الأنواع الاستوائية طوال العام فعنها التي تقتات بالعشب والتي لا تطيق أوقات القطع في شمال عُمان فمن غير صدفه أن أكثر الأنواع التي يعود أصلها إلى أفريقيا الاستوائية والتي عثر عليها في عُمان تعد من تلك الأنواع الكفيلة لأشجار المناطق الزراعية أمثال *Chilades perhausus* و *Hypolimnas missipus* وليس بصدفه كذلك أن الأنواع التي تعود إلى أصل شمالي معتدل أمثال *Artogeia krueperi* و *Pseudophilotes vicrama* لا تتواجد إلا في مرتفعات جبال مسندم وشمال عُمان. مع ذلك فنوع كان من أصل شمالي قد غود نفسه على

في أنها من أصل افريقي استوائي إلا أنها لا تتواجد حاليا إلا في الجزيرة العربية لكننا لم نثر عليها حتى الآن في عُمان. أما الفراشات الصحراوية فيعثر عليها عموما في أطراف الصحارى الأفريقية وفي جبالها الشامخة وبعض أقطار الشرق الأوسط والجزيرة العربية وشمال غرب الهند وأفغانستان وتركستان.

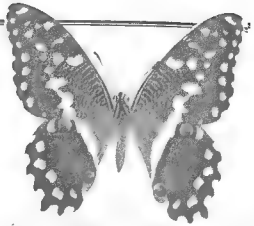
وتعود أصول هذه الفراشات إلى كلا المجموعتين الأفريقية الاستوائية والأوروبية المعتدلة إلا أنها أصبحت تستوطن البوادي والصحاري فلا يعد شيئا من الأنواع مستقرة في هذه المناطق الصحراوية باستثناء بعض الأنواع التي تزور هذه المناطق عند بعض فصول العام بصورة مؤقتة. وفي عُمان أيضا أنواع دخلت السلطنة من الأقاليم الأوروبية المعتدلة المناخ. وتوصلت عدة أنواع من هذه المجموعة إلى أفريقيا الشرقية بواسطة جبال اليمن العالية وذلك قبل زمان بعيد والمرجح أنه خلال عصر الجليد ومن المحتمل أن أكثر هذه الأنواع قد انقرضت مع تغير المناخ لكن بعضها لا تزال في قيد الحياة اليوم ومن المتبقية *Melitara abyssinica* الذي يعد صوطه من مرتفعات إثيوبيا فاليمن وصعب أن نلها أما شمال عُمان فوصلت إليها أنواع من المناطق المعتدلة المناخ في عصور أقرب إلينا بكثير ويدل على ذلك وجود *Hipparchia parisatis* و *Artogeia krueperi* في جبال عُمان الشمالية ووجود *Pseudophilotes riorama* في منطقة مسندم.

لا يمكن أي نوع من الفراشات منطقة ما إلا إذا تواضعت فيها أحوال خاصة ولذلك لا يمكن أي نوع جميع أنحاء العالم ولذلك أيضا يقتصر موطن بعض الأنواع على مناطق تعتبر ضيقة جدا. أما الأحوال اللام ترافرها فعنها وجود نباتات مناسبة تقتات بها البرقانة. وكون الأحوال الجوية مناسبة لبقاء الفراشة بصورة دائمة إلا أن بعض الأنواع تنقلب على بعض مشاكلها الغذائية والمناخية بواسطة الهجرة من منطقة إلى أخرى مع توالي فصول العام. لكننا نرى أن المناخ والنباتات أمران متعلقان ببعضهما بعض فلا يناسب كل مناخ كل نبات إلا أن انتشار أكثر النباتات يزيد اتساعه على انتشار الفراشات القاتنة بها. وتعد أكثر أنواع البرقانة شديدة الحساسية فيما يخص الغذاء فلا تستطيع أن تأكل إلا نوعا واحدا أو أنواعا قليلة جدا من النباتات وتختلف أنواع هذه النباتات مع أنواع الفراشات فتقتات جميع الأنواع المعانية التابعة لفصيلة سمراوات الفحول *Satyridae* بالأعشاب بينما تأكل معظم الأنواع التابعة لفصيلة الكرنبيات *Pieridae* من أنواع نباتات الفصيلة الكرنبية *Capparidaceae* والفصيلة الصليبية *Cruciferae* وأكثر أنواع الفراشات التابعة لفصيلة ريفيات الجاح *Lycaenidae* تقتات بنباتات الفصيلة القرنية إلا أن نوع فراشة الذين الزرقاء *Myrina silenus* لا يعثر عليه إلا على شجرة التن.

### دورة حياة الفراشة

بعد إتمام عملية التناسل تقتضي الفراشة الأنثى ما يبقى من حياتها في وضع البيض ويتراوح عددهما بين ١٠٠ و ٣٠٠ في مدة تقرب من شهر واحد. وتضع بعض الأنواع بيضها مجموعات. إلا أن أكثرها تضع بيضها بيضة بيضة وقد لا تضع أكثر من بيضة واحدة في كل





السكن في المزارع وهو *Popilio machaon* وذلك لأن الواحش العمانيه تحتوي على نباتات بقدر هذا النوع على الاقتنيات بها. ويبدو أن *Ypthima bolanica* لا يتواجد الا في الأودية الصخرية بين المرتفعات للتوسطه على سفوح الجبل الأخضر الشرقية وعلى الجبل الأسود وهي من الأماكن التي لا تستلفت نظرنا ولا اهتمامنا استلغنا خاصا. والجدير بالذكر أن مناخ جبال ظفار أشد رطوبة من غيرها من أنحاء السلطنة وذلك لتأثير غيوم موسم الخريف في الجنوب ولا شك في أن كثيرا من الأنواع المماثلة أصلها إلى المناطق الأفريقية الاستوائية والمقتصر موطنها حاليا على ظفار لولا جفاف جو شمال عُمان لانتشرت في جميع أنحاء العمانيه. هذا ونسبة كبيرة من الفراشات في عُمان تعد من الأنواع المهاجرة إلا أنها لا تقوم مثل الطيور برحلات موسمية منتظمة وذات اتجاه معروف بل يبدو أن جميع المناطق المناسبة للتناسل غير أننا قد نشاهد في هذه الهجرات في بعض الأحيان أعدادا هائلة من الفراشات وتجدر بنا الإشارة إلى أن هذه النسبة الكبيرة من الأنواع المهاجرة في عُمان قد تعود إلى أن الأحوال الجوية في البلاد قاسية.

#### حياة الفراشة

إن كثيرين من عامة الناس يعتقدون أن الفراشة لا يزيد عمرها على يوم واحد فدخلت هذه العقيدة الخاطئة حتى أغانيها الشعبية ولا شك أن بعض الفراشات تقتلها الحيوانات المفترسة قبل أن يبلغ عمرها يوما واحدا إلا أن الفراشة قد يديم عمرها شهرا أو أكثر وادرا ما يكون سبب موتها طول عمرها وذلك لكثرة المفترسات. وشغل الفراشة الشاغل بعد خروجها من الخادرة هو التناسل

لغة الأكليل (الأنثى)



فالتناثر، وتحقق الفراشة هاتين الغايتين بواسطة الطيران وكثيرا ما يتعرف جنسا الفراشة بعضهما على بعض بواسطة ألوانهما وقد أشارت التجارب الاختبارية إلى أن الذكر قد يفضل نماذج اصطناعية من الأنثى مكبرة وشعبية الألوان على الفراشة الأنثى الحقيقية نفسها. وبعد التعرف البصري كثيرا مما يقوم الجنسان

بتصرفات مقسدة تستهدف اثبات اثنائهما إلى نفس النوع، وأنا أخاطأ أحدهما في أية مرحلة من مراحل هذه العمليات الخاصة فقد تنقطع العمليات أو يتم استئنافها من أولها. ويخيل الشم أيضا في عمليات التناسل هذه، فذكر الفراشة قشور تحتوي على أنواع الرائحة وتلعب دورا في كل هذه العمليات لفراشة الصنوبر السمره *H. A. ubaldus* و *parisatis* فراشة السمر الزرقاء المصدراوية مثلا يقع مبيبة من مثل هذه القشور على اجنحتها الامامية كما أن لفراشة الشجر (فراشة النمر السادة) *Danaus chrysippus* شمرا ريفيا داخل الجسم تخرجها عند قيامها بالعمليات التناسلية .. فمن الضروري ألا تبرز القوة التناسلية في محاولات التناسل بين فراشتين لا تنتميان إلى نوع واحد أكثر أنواع الفراشات تتناول نوعا من الأغذية في المرحلة بعد خروجها من الخادرة إلا أن

ذلك يختلف كما ونوعا بين الأنواع المتعددة فأكثرها تفضل الزهور ولاسيما اللثة ورتيب الشمس والذوق والسر لكن بعض الأنواع لا تعجبها الزهور ومنها نوعا (شاراكسس) هذا، وكثير من الأنواع الفراشات تحب الأماكن الرطبة بالقرب من المنايع أو على ضفاف الأنهر (فصيلة الكرنبيات) وبعض فصيلة ريفيات الجناح.

#### الفراشة البيضاء ذات الخطوط الخضراء

*Euchloe bolemia*

يسهل للتمييز بين هذه الفراشة البيضاء الجميلة الصغيرة وبين غيرها من أنواع الفراشات العمانيه بواسطة الخطوط الخضراء

للوجودة على الوجه الأسفل من جناحيها الخلفيين وقد عثر على نوع قريب منها وهو *Euchloe falloui* في المملكة العربية السعودية إلى حد جدة والرياض إلا أنه من غير المنتظر أن يتواصل إلى عُمان. أما هذا النوع العماني *E. belemati* فنرى عادة على الوجه الأسفل من جناحيه الأماميين بقعة سوداء يشطرها خط أبيض ما ليس لقريبه المذكور.

#### فراشة الكبر اليبضاء *Anaphaeis aurea*

يعرف هذا النوع الواسع الانتشار بحدّة أطراف جناحيه الأماميين والخطوط السوداء الرفيعة على مجاري عروق الوجه الأسفل من جناحي الخلفيين وهذه الخطوط السوداء اعرض لدى الأنثى منها عند الذكر وأقل دقة كما أن اللون العام للجناح لديه له شيء من الأصفر الشاحب.

#### الفراشة العربية الذهبية *Colotis chrysourus*

هذا أول نوع من الأحد عشر نوعاً من أعضاء الجنس كولوتيس *Colotis* المتواجدة في عُمان والتي تعد جزءاً لا يتجزأ من فراشات الأقطار الجافة في القارة الأفريقية والجزيرة العربية وفي الهند أيضاً إلى حد ما. أما في السلطنة فيقتصر موطن خمسة من الأحد عشر نوعاً على المنطقة الجنوبية فتتواجد الأنواع الستة الأخرى في شمال عمان أيضاً وتعد هذه الفراشة من أربعة أنواع وريدية اللون العام إلا أنها تتميز من الأخرى بما لها من اللون الذهبي وما للوجه الأعلى من الجناحين الأماميين من اللون الأبيض.

#### الفراشة اليبضاء ذات البقع الصفراء

##### *Colotis halimede*

إن هذا النوع من أكثر الأنواع العمانية ندرة فيما يخص ألوان أجنته فلها بقع صفراء بارزة على اللون الأبيض العام ويعرف نوع مشابه له لكنه أصغر منه حجماً في منطقة عدن وهو *Colotis pielone* ولم يعرف هذا النوع في عُمان إلى أن عثر المستر (جرانفيل وايت) على ثلاث عذبات منه في وادي النثار وادي ريحوت عام ١٩٧٧ وذلك خلال أعمال مسح الحيوانات والنباتات البرية في ظفار ووجدت أيضاً أعداداً منه ليست بكبيرة في وادي عذوب وادي شعبت لكننا لا نتوقع العثور عليه في شمال عمان. أما المناطق التي وجدناه فيها بظفار فمن أكثر المناطق جفافاً في الأقاليم

الساحلي حيث تنبت أنواع اللسان *Commiphora* وبوسكا *Boschia* ومن ذلك نرى أن هذا النوع وأن كانت يرقاته تشارك في يرقات الفراشة ذات الطرف القرمزي *Colotis danae* في تغذية شجر القضب *Cadaba* أكلا لها لكنها حساسة أكثر فيما يتعلق بالبيئة.

#### الفراشة ذات الطرف البرتقالي والبقع السوداء

##### *Colotis dalra*

إن عدد أنواع الفراشات المنتمة إلى جنس كولوتيس *Colotis* وذات اللون البرتقالي على أطراف

أجنتها هائل حقاً في القارة الأفريقية لكنه من السهل نسبياً التمييز بين الأنواع الخمسة المتواجدة في عُمان. أما *C. lagore* تشبه *antevippe* إلا أنه أصغر منه حجماً وليس له ما للنوع الثاني من بقعة سوداء على الجناحين الأماميين.

#### فراشة الصحراء ذات الطرف البرتقالي

##### *Colotis lagore*

أما *Colotis dalra* فيتميز عن غيره من الأنواع الأخرى بما له من وسوم سوداء بارزة على كل من أجنته الأربعة ويعتبر نوعاً منتشراً في أنحاء القارة الأفريقية كما تم العثور عليه أيضاً في المناطق الجنوبية الغربية للجزيرة العربية. مع ذلك فلم يعثر عليه في السلطنة قبل اكتشافه. له في محافظة ظفار وذلك في وادي شعبت بالقرب من صرغيت في شهر أكتوبر عام ١٩٧٩ ونظن أن النبات الذي يقات به هذا النوع هو القضب *Cadaba*.

#### الفراشة العربية الوردية *Colotis fausta*

ليس هذا النوع قريباً جداً من نوعي *C. phaeada* و *Colotis*

حلوله على الأرض وذلك لشدة انتباهه .  
وتقتات الفراشة بالبروك والخنازير إلا أنه قد  
ياكل أنواعاً ثانية من النباتات ولا سيما  
وقت الإزدهار. ولون الفراشة أسمر قائم  
ولها خطوط صفراء كما أن جسمها تخطيطي  
الأسود. ويختلف عن معظم الأنواع  
الأخرى لأن يرقاته تصنع من أوراق النبات  
الذي تقتات به خيمة صغيرة تخفي فيها.

**فراشة اللؤلؤ الإفريقية**  
Mesaena abyssinica

لا مثيل لهذا النوع في عُمان فيما له من  
تلوين رفيع دقيق للوجه الأسفل لجناحيه  
الظفنين كما أنه يشع اهتمام من يعتني  
بانتشار أنواع الفراشات إنه العضو الوحيد  
من أعضاء المجموعة التي ينتمي إليها.

**فراشة الغسق البسيطة**  
Melanitis leda

ينتشر في جميع أقطار إفريقيا ومعظم أنحاء آسيا الاستوائية كما  
عثر عليه مرات قليلة في المناطق الجنوبية الغربية من الجزيرة العربية  
واختلاف تولينه وشكله بين فصل وآخر مما يستلزم النظر، فالذي  
يعيش منه في موسم الأمطار مسنن الجناحين الأماميين وللوجه  
الأسفل من أجنحته بقع بارزة تشاكل العين إلا أن هذا النوع يعد وقت  
القيظ ذا أجنحة لها زوايا ولها تمويه على وجهها الأسفل وليس لها  
بقع تشابه العين. ويختلف هذا النوع عن معظم أنواع الفراشات بطيرانه  
وقت الغسق كما أن الضوء يجذبه.

**فراشة الصخور السمر ذات الحاشية البيضاء**

Hipparchia jansons

إن هذا النوع الكبير الذي له أطراف بيضاء لأجنحته أول أربعة  
أنواع عمانية تنتمي إلى فصيلة سمراوات الحقول Satyridae التي  
تعرف بالباقيع الملونة المشبهة بالعين ويتميز عن غيره من الأنواع  
العمانية ويعد منتشراً جبال شمال الهند إلى شرق تركيا وفي عُمان  
حيث عثر عليه في الجبل الأسود والجبل الأخضر الذي يكثر انتشاره  
فيه ولا شك في وجوده بين جبال مسندم وفي ظفار أيضاً.

**فراشة المزاح**  
Byblia lithia

يتميز هذا النوع عن غيره بين الأنواع العمانية بما له من لون عام  
ذهبي عسلي وخطوط سوداء وتكوين دقيق رفيع على وجه أجنحته  
السفلى.

وقد لاحظت أن هذا النوع كثيراً ما عثر عليه بالقرب من  
الشرنجان Solanum incanum فخطر لي أنه قد ياكل هذا النبات  
إلا أن الأمر انتهى بي إلى اكتشاف الحقيقة وهي أن الفراشة  
كانت تشرّب نسيج هذا النبات بعد قيام حشرات أخرى بجرحه  
فعثرت على سم أو سبغ فراشات من هذا النوع حول نباتات  
واحدة من الشرنجان بالإضافة إلى ثلاث فراشات من نوع  
Byblia lithia والجدير بالذكر أن Stonehamia varanes

calais وإن كان لونه يشابه لونهما  
فيميز هذا النوع بجمعه الأكبر وبما له  
من اللون الأسود ويعد انتشاره مختلفاً  
عما لغيره من أنواع الفراشات العمانية  
فموطنه سيلان والهند وإيران والجزيرة  
العربية ولبان وجنوب تركيا كما تم  
العثور عليه في القاهرة.  
**الفراشة ذات الطرف الذهبي**  
والخطوط السوداء

Colotis eris

يتميز هذا النوع من غيره عن أنواع  
Colotis المتواجدة في الجزيرة العربية بما  
له من اللون الذهبي البنفسجي لأطراف  
أجنحته وكثرة ما للجناحين الأماميين  
من اللون الأسود فلهذا النوع وهو قاطن  
الجزيرة العربية من اللون الأسود ما  
يزيد على ما لديه وهو متواجد في القاهرة  
الإفريقية وذلك تم تعيين نوعاً منفصلاً وتسميته Contractus

أما في السلطنة فلم يعثر عليه إلا في محافظة ظفار  
**فراشة الغشب الصفراء**  
Eurema hecabe

إن هذه الفراشة الصفراء الجميلة لا يشابهها نوع ثان من  
أنواع الفراشات العمانية الأخرى. ويقتصر موطنه في السلطنة  
على محافظة ظفار حيث ينتشر على سفوح الجبال ولا سيما  
الاماكن الرطبة منها فغش المستر (جرانفل) وايت) على ست  
عينات سنة ١٩٧٧ خلال أعمال مسح الميوانات والنباتات  
البرية وأتالم أعتد إلا على عشر عينات في أربعة مواقع.

ويقتات هذا النوع عادة على النباتات أعضاء الفصيلة  
اللبقية (القرنية) أمثال السنبا (العرق) والسيسبان  
Seesbia وهذه الأخيرة هي الشجرة التي ياكل هذا النوع  
أوراقها في المنطقة الشرقية للمملكة العربية السعودية إلا أنه  
ياكل أوراق نباتات أخرى أيضاً أمثال Hypericum.

**فراشة اللؤلؤ الكبيرة**  
Stonehamia varanes  
**الفراشة الكبيرة**

**ذات الحاشية الصفراء**  
Charaxes hansali

إن مئين النوعين من أكبر أنواع الفراشات العمانية وأجملها  
لكنهما يقتصر تواجدهما على محافظة ظفار ويمدان من أعضاء  
مجموعة Charaxinae وهي مجموعة كبيرة من الفراشات الكبيرة  
الجسم والعائد أصلاً إلى القارة الإفريقية.

**فراشة الحسنة السيدة الجميلة**  
Vanessa cardui

إن هذا النوع من أكثر أنواع الفراشات نجماً في رحلاتها  
الهجرية وبالتالي يعد أوسع الأنواع انتشاراً في العالم فلا يغيب إلا في  
الأقطار القطبية وفي بعض مناطق أمريكا الجنوبية.  
أما طيران هذا النوع فسريرع ويسحب القبض عليه حتى عند



العرشة عاشقة زهر الليمون



فراشة في حديقة رأس الحمراء

ذكر نوع *Jesus* وله بقعة واضحة من القشور الخاصة بالتنازل على الوجه الأعلى من جناحيه الأماميين بينما يعم اللون الأزرق الأرجواني الرفيع أجنحة نوع *Jesus* غير أن الأثني لكل من النوعين تشكل قريبتهما مع أن لون البقع الطرفية على الوجه الأسفل للأجنحة الأربعة (سود لدى اثني *Jesus* لكنها سمرراء اللون لدى *ubaldus*).

#### فراشة مستخدم الزرقاء *Pseudophilotes viorama*

هذا النوع الصغير يختلف من غيره من الأنواع الممانعة ذات اللون الأزرق بما للوجه الأسفل من جناحيه الخلفيين من سلسلة كاملة من النقط الحمراء على طول أطرافها كما أن الحواشي المختلفة اللون لأجنحته تعد من بين خصائصه . ويعود أصل هذا النوع إلى الاقطار الشمالية ويمتد انتشاره من أوروبا والشرق الأوسط إلى أفغانستان وأندام الاتحاد السوفييتي إلى المناطق الشمالية الغربية من الهند. أما في عمان فلم يعثر عليه إلا بمنطقة مستخدم حيث وجد المستر (جيشارد) فراشة اثني واحدة وذلك في شهر إبريل عام ١٩٧٥ في جبل الحرير على ارتفاع ١٠٠٠ متر من سطح البحر وعثر أنا أيضا على عدد منه في المنطقة نفسها في شهر فبراير سنة ١٩٧٩ واكتشفت أعدادا من الفراشات في عدة أماكن على سفوح الجبال الوعرة والشجيرات قرأبت هذا النوع مستوطنا المنطقة . هذا ولا يعرف هذا النوع في غير عمان من أنحاء الجزيرة العربية لكنه علينا البحث عنه بين أعالي الجبل الأخضر. أما أقرب موطن له خارج عمان فجبال إيران. والجدير بالذكر أن ما عثرنا عليه من هذا النوع في عمان ليس له ما يميزه من القرابات في إيران إلا أن لونه قد يكون قاتما أكثر من لون الفراشة الإيرانية. وبما أن هذا النوع يتناسل عادة ثلاث مرات في العام فليس بإمكاننا وصف الفراشة الممانعة بأنها نوع جديد إلا أن تصلنا معلومات عن تواجدها وخصائصها خلال أشهر القيقظ. ويطير هذا النوع بالقرب من الأرض ولا يبيضه لمره إلا بصعوبة. ومما يجدر بنا الإشارة إليه أن أعداد هذا النوع قليلة بالنسبة إلى معظم الأنواع الأخرى أعضاء فصيلة رهيقات الجناح *Lycaenidae* . أما طعامه فالسترة (الصعتر أو الزعتر) *Thymus* لكننا لم نعثر في جبل الحرير على هذا النبات فمن المحتمل اقتيات هذا النوع نبات آخر من أنواع الفصيلة الشقوية.

تجسبه الزهور أيضا ولا سيما رقيب الشمس.

#### فراشة التين الزرقاء *Myrina silenus*

إن هذا النوع الجميل اللات للفظ يعد من أعضاء فصيلة رهيقات الجناح *Lycaenidae* وينتشر في أنحاء افريقيا وجنوب الجزيرة العربية ويعد مع *Coelades anchises* مثالا للأنواع السائد أصلها إلى القارة الافريقية والتي تعدت محافظة ظفار إلى ولايات السلطنة الأخرى.

#### فراشة الرمان *Deudorix livia*

وما يتميز هذا النوع به اللون الأحمر الفاتح للوجه الأعلى من أجنحة الذكر أما الأثني فأقل منه لونا إلا أن ألوان الوجه الأسفل لهذا النوع تختلف عما لغيره من الأنواع الممانعة.

#### الفراشة الرصاصية الزرقاء *Antheus amarah*

يعرف هذا النوع بما له من اللون الاسمر الرمادي العام وفيه لدى الذكر شيء من اللون الذهبي كما أن الذنوب الثلاثة القصيرة المتعلقة بالجناحين الخلفيين تستلقت النظر.

#### الفراشة الزرقاء المخططة (السرب الأسفل)

*Syntarucus pithous*

#### فراشة البسلة الزرقاء (السرب الأعلى)

*Lampides boeticus*

إن الألوان الجميلة الرفيعة التي يتحل بها الوجه الأسفل لأجنحة كل من هذين النوعين تميزهما عن غيرهما من أنواع الفراشات الممانعة كما أنها تختلف بين أحدهما والآخر.

#### فراشة السم الزرقاء الافريقية *Azanus Jesus*

#### فراشة السم الزرقاء الصحراوية *Azanus ubaldus*

إن انتشار أنواع الجنس *Azanus* يوافق موطن شجر السنط في القارة الافريقية إلا أن بعضها تصل إلى الاقطار الأشد رطوبة ويصل نوعان منتشرة منها إلى الجزيرة العربية والشرق الأوسط والهند. والنوعان المتواجدان في سلطنة عمان متشابهان غير أن التمييز بينهما ليس بعسر فذكر نوع *ubaldus* أصغر حجما من

## سيرة التنوع

صديق نور الدين \*

### سيرة حياة :

يفتزل كل انسان في حياة وموت .. الحياة كأثن من ما يمكن أن يعيشه ، الموت كألذ عو صارع الانسان منذ القدم.. على أن تقاوت الرؤية الى الحياة يطبع مسيرة كل إنسان وبالأخص إن كان مبدعا يمتاز بالرؤية الفنية الجمالية، وبالتصور الفكري لجريات الواقع.. لذلك فسيرة الحياة كما تجلّس عنها «صور الماضي» تنطلق من تأسيس مفهوم للحياة.. وهو بالطبع مفهوم المبدع الفكر الذي يرى في الأغلب الى الانساني، وليس الفردي الذاتي..

فـهشام شرابي» لم يكن يهيم من حياته للكسب أو الوصول ، وإنما شمة قناعة استهدف الوصول إليها وهو ما تم لتبقى مصلحة المجتمع أعلى من التوجهات الذاتية الضيقة.. وهو ما يمكن أن يمتد ليطال جمهرة من المبدعين والسياسيين..

«لم يخطر ببالي يوما أن أكرس حياتي للربح الخاص أو أن أضع مصالحتي الشخصية هدفا أعلى في الحياة» أقول هذا لا تبهما بل لا أضف ما حكم ترجه حياة عاشها الكثيرون من أفراد جيلي الذين التحقوا بالأحزاب والحركات السياسية في جميع أنحاء العالم العربي في الأربعينات والخمسينات..» (ص ٢٣).

فانطلاقاً من هذه القناعة يتولد حب الحياة ، وحب الانسان أيضا . ومن خلال هذه القناعة تتحقق مجابهة ما يمكن أن يعوق المرء على الحياة على تأكيد الذات، والقصد الموت، ليس الموت المفاجيء ، وإنما الموت الذي يأتي عقب قوة المرض حيث يفرض على الكائن التصدي ومجابهته، تمسكاً بما في الجسد من حياة.. لتصبح العلاقة حياة / مرض ، علاقة يطبعها الاختلال ما دام يترتب عنها الانعزال والحنين الى كل ما هو مفقود.. وبالأخص الى الحب..

من «الجمر والرماد» ، «الرحلة الأخيرة» وإلى «صور الماضي» يتم توسيع الأفق الخيالي بالارتقاء للكتابة السردية الروائية، هذه التي تعمل على رسم حياة مفكر وسياسي عربي فلسطيني لامع «هشام شرابي» والواقع أن الرحلة مع السرد بمثابة الوجه الثاني لهذا المفكر الذي عرف بأبحاثه المرتكزة حول النظام الأبوي وآثاره على المجتمعات العربية..

على أن هذه المزاجية في الكتابة فكر / سرد، فكر باعتبار النظر يتحدد بصرامة ودقة، وسرد من حيث كون الخيال يهب أقفاق تكسر صورة المتداول والمعروف، وذلك بخلف واقع جمالي لا تمدنا به سوى الكتابة السردية، فيما الواقع الحق الموضوعي يشكل اللبنة الأساس للكتابة .. قلت إن هذه المزاجية تتمظهر لدى مجموعة من الكتاب والمفكرين العرب: «عبدالله العربي» ، «لويس عوض» ، «زكي نجيب محمود» ، ورفعت السعيد» وغيرهم.

في «صور الماضي» سيرته الذاتية التي تطال العقدين الأولين من حياته ، يتناول «شرابي» بالحديث سيرة الحياة وسيرة المثقف والكتاب، كما سيرة السياسي.. على أن هذه السيرة لا تعمل على وتيرة زمنية خطية تتصاعد وإنما يلون الكاتب الى التفسير ليجعل فن السيرة يتداخل مع الفن الروائي الموضوعي لا الذاتي الفالخص.. وكما تتداخل الأزمنة ، تلقي الأمكنة كذلك ، حيث الحديث عن «سوريا» ، و«لبنان» ، و«فلسطين» و«أمريكا» . ويانفثق السيرة على أزمنة متداخلة، وأمكنة كذلك، تبتاين العلاقات الرابطة فيما بين الكاتب ورجالات التعليم ، الثقافة والفكر.. بالإضافة الى الأسرة التي أسهمت في تربية وتكوين المؤلف «هشام شرابي» .. وللذكر فإن معظم الشخصيات التي أقام معها علاقات ظلت وفيه له الى أن انتهت الى الموت.

\* كاتب من للعرب.

المدينة التي أسهمت في تكوين الكاتب، وخلق الشخصية المثقفة الفاعلة .. واللافت أن «بيروت» بعد «سوريا» و«إفريقيا» و«عكا» تظل محطة قوية في حياة الكاتب..

«.. إذن أنها كانت المرة الأولى التي أرى فيها

جسد امرأة» (ص ٤٩).

«كانت هيذا أول فتاة أجنبية تقوم بيدي

وبينها علاقة حميمة.. جسدت لي ما كنا

نسمع عنه حول الفتاة الأوروبية المتحررة» (ص ١٤٨)

«.. منذ ذلك الحين أصبحت بيروت بلدتي الثالثة،

فيها اتتمعت دراستي الثانوية والجامعية..» (ص ٩٩)

«كان لبيروت آنذاك طابع حضاري متميز يجمع

بين الثقافتين الأمريكية والفرنسية، فكان مركز الأولى

في رأس بيروت والثانية في الأشرفية..» (ص ١٠١).

### سيرة مثقف وكاتب:

تتضح سيرة المثقف والكاتب من هذا الوبع بالقراءة، وهو ولع نشأ مع «هشام» منذ فترة زمنية مبكرة حيث توسع خيال الطفل بقراءة قصص الأطفال التي تستغف على التفكير والتخيل.. ومثل هذه القراءة تدفع على الدوام نحو البحث والتنويع، مما يجعل من القارئ شخصاً باحثاً لذاته عن مثال في ذات أخرى أو ذوات أخريات خاصة إن كانت هذه الذات أسماء وعلامات فارقة على مستوى الإبداع الأدبي.. وهذا النمط من القراءة لا يقف عند حدود معينة، بل يمتد ليشمل تنوعها على قراءات متباينة.. حيث تغدو قرص المقارنة متوافرة.

«منذ طفولتي أحب القراءة.. ولعت بالقصص في روض

الأطفال عند مس باين في يافا» (ص ٢٤)

«بدأت حياتي الدراسية في الرابعة من عمري حين

التحققت بمدرسة الست إلفين.. أذكر ذلك اليوم بوضوح

(ص ٨١)

إن ما يتولد عن القراءة، وبالتالي تنويعها بداية الكتابة والتفكير فيه تفكيراً موضوعياً، ذلك أن من أساسيات الكتابة لدى «شرابي» - وقد تكون الحالة عامة - الاختلاء والعزلة الذاتية مع احترام نظام زمني يهب عمق التفكير، علماً بأن الكتابة عنده تتولد من بطء ولادتها دون سرعة ذلك والكتابة لدى «شرابي» قد تكون سرداً أو فكراً كما أشرنا سابقاً على أن للكتابة الفكرية خصوصياتها..

«.. لا تخيفني الشيوخوخة يا أمونيس.. أتوقعها كما أتوقع سفراً إلى بلد بعيد لا أعرفه وإن كنت أعرف عنه الكثير.. ما يخيفني هو نهاية الصيف.. نهاية حياة مفتوحة على العالم.

أشعر عندما أرى نفسي وحيداً منغلخاً على نفسي، ليس في حياتي الا صحتي والطبيب والدواء..» (ص ٣٠) «.. في هذه الغرفة البيضاء الباردة أشعر بهتين جارف إلى زوجتي وإلى ابنتي ليل لي بيتي وكل خاص وحميم في حياتي..» (ص ٣٣).

إن الحياة / المرض بمثابة دعوة للتفكير المستقبلي في القادم، في الغائب، وفيما لا يمكن لقوة التفكير الانساني الوصول اليه.. فإن تتحقق مقاومة المرض لفترة، أو لفترات، يولد تساؤلات عدة حول ما يمكن أن يحصل مستقبلاً.. إنه صراع الانسان مع جسده.. الانسان يقاوم والجسد يصمد المقاومة يأتى منها.. إذا ما لمحنا للمحيط الذي يعيش فيه هذا الانسان، والذي يطالع عليه بالجديد يوماً فيها يتعلق بصديق انتهى ضحية مرض خطير، أو فرد من أفراد الأسرة.. «خمس سنوات بالأكثر عشر» ربما هذه ما تبقى لي من عمري.. أسأل نفسي: كيف سأحيا هذه البقية الباقية من حياتي؟» (ص ٣٥).

وتبلغ مثل هذه التساؤلات مداها، لما تكون حياة الانسان قد عيشت في شرطها الأكبر خارج الوطن الاصل، حيث الولادة - إذ يعتبر المنفى ذاته صورة من صور المرض.. للمرض الذي يتفاقم بتضاعف انماط الاحتلال، والاهانة والقتل والتعذيب، فإلى أين يحتمي الكائن إذا ما انتهى إلى التقاعد وهو في غربته، لا حق له في وطنه إلا بما يتوافق والشروط القانونية..

«.. لو أنني قررت التقاعد في نهاية هذه السنة فما الذي سأفعله في أوقات فراغي؟ هل أعود إلى الوطن؟ أين وطني؟ الآن؟ الضفة الغربية، أدخلها بجواز سفر أمريكي لست أشعر قابلة للتجديد؟ أم لبنان، حيث يسمح لي بالإقامة لمدة ثلاثة أشهر فقط؟» (ص ٣٦).

«إني في المنفى، لكن هذا المنفى هو بيتي وعملي» (ص ٢٧)

إن استعادة الصورة المشرقة للحياة تتم وفق استحضار ذكريات الحب تلك التي خبرها الكاتب منذ بداياته الأولى... وهي بالطبع البدايات التي تظل راسخة محفورة عبر المسيرة الحياتية.. إنها متنفس الذات والوجود.. وهي دهشة الجسد المبكرة.. الدهشة التي يحن فيها الجسد إلى الآخر، حيث اللذة والمتعة.. وكما تستعاد الأثني بالحب، نجد التوق إلى



وفي السنوات الأولى من حياتي الجامعية كان ميخائيل نعيمة بمنزلة معلمي الروحي...» (ص ١٩٦)

«..كانت تلك القراءات بالنسبة لي «نقطة»

فكرية عميقة لا على مستوى القراءة وحسب، بل على

مستوى النظر والفهم في «الكتابة»..» (ص ١٢٠)

«قال وهو يجلس إلى الطاولة : «سأقرأ عليكم اليوم

قصة بقلم هشام شرابي» ص ١١٧.

ولعل من أهم هذه الخصوصيات : النقد الذاتي : وذلك لما تتم مراجعة ما قيل أو كتب ، بحثاً عن تصحيح وتقوية ذاتية والعالم الحق أصلاً لا يديعي اكتمال حقله المعرفي.. بل إنه ينتقد ذاته باستمرار وهو حال «شرابي» مع منهجه القائم على تبيان أثار النظام الأبوي على تطور المجتمع العربي.

«وبعد كل محاضرة فيها أو نقاش أشرت فيه مازلت

أنتقد نفسي وأحاول في مخيلتي ، تصحيح ما

أرتكبته من هفوات في الأسلوب والمضمون» (ص ٢٥)

«كنت أحياناً عنيفاً في منهجي النقدي الذي سلكته

في كتاباتي حول النظام الأبوي وأثره في تطور شخصية

الفرد في مجتمعنا العربي.. وربما تسببت على الأب في

تشخيصي له سلطة ورمزاً .. لا أريد هنا أن أظلم

الشخص الذي كان أبي .. فهو في ذاكرتي أباحنونا،

وله في قلبي مكانة مطوَّلة لا يغيرها الزمن» (ص ٨٢)

### سيرة سياسية:

إن سيرة السياسي في «صور الماضي» تتمظهر من خلال التكوين الفكري لـ«هشام شرابي» ، كما تعكسها العلاقة الجامعة فيما بينه و«أنطون سعادة» .. فالتركيب الفكري يؤهل لرسم صورة عن الوضع العربي في رايته تأسيساً على الصلة الوثيقة فيما بين المثقف والسلطة وهي صلة تولوها البحث والتحقيق أكثر من بحث ودراسة لمعامل أهميتها القصوى.. إذا ما أخذنا بالاعتبار .. وهو ما جاء به شرابي في سيرته .. كونه المثقف بمثابة الباحث عن الحقيقة وهو بحث غير مرغوب فيه ، مدامات السلطة تتشدد ولاء المثقف لا حقيقته التي يبحث عنها ... وهو ما يجعل المجتمعات العربية عرضة لأنماط من الاحتمالات المختلفة يعتبر النظام الجديد أحد التوجهات المبنية عنها..

وفي المجتمع العربي يريد المثقفون اتصال «الحقيقة»

إلى نوي السلطة ، هؤلاء يرفضونها.. فهم لا يريدون «حقيقة» المثقفين ولا فلسفتهم ، بل ولاهم الشخصي» (ص ٢٦).

«ترى ما سيكون موقفنا عندما نكتشف أن هذا النظام الجديد ليس سوى النظام الرأسمالي القديم باستغلاله الطبقي وديمقراطيته الكاذبة وجشعه الاستعماري الذي قامت الاشتراكية لتغييره واستبداله بالنظام الإنساني العادل؟» (ص ٢٩).

أما عن الصلة بـ«أنطون سعادة» فتجلى عن علاقة مع زعيم سياسي له مكانته، وهي علاقة أثرت على مسار «هشام شرابي» وجعلته يرتبط بالحزب ارتباطاً أقصاه حتى من التفكير في مستقبله بيد أن الهم السياسي الذي كان مدار الاهتمام ارتكز حول:

أ - العمل على تقوية الحزب والمواجهة من داخله.

ب - الحرص على أهمية الهوية ، من منطلق اللغة

الواحدة ، والحضارة الواحدة والتاريخ والمصير المشترك.

ج - الثورة إذا اقتضى الأمر ذلك ، ولو يحمل السلاح.

لقد حملت هذه المراكز مؤلف السيرة على إعادة قراءة «نشوء الأمم» كتاب «أنطون سعادة».

«كان التأثير الذي تركه سعادة في نفسي طائفاً

إلى درجة أنني لم أعد أرى لنفسي مستقبلاً خارج

الحزب ولا عملاً إلا داخله..» (١٨٩).

«لم يراودني شعور بالذنب بأنني تخلّيت عن «هويتي»

العربية .. فسورية أمة عربية تجمعها بمصر والجزيرة

العربية والمغرب لغة وحضارة واحدة وتاريخ

واحد ومصير واحد.» (ص ١٩٠)

«أعدت اليوم قراءة مقاطع من «نشوء الأمم» كتابه

الفذ الذي وضعه في سجن الرمل في بيروت وهو

في الحادية والثلاثين..» (ص ١٩٦)

«قال لي ونحن نسير في الطريق المنحدر نحو الدير:

«لا مهرب من الثورة .. لقد فرضوها علينا .. أهم

شيء التزود بالسلاح ..» (ص ٢٠٠).

أخلص مما جثت به إلى القول ، بأن سيرة الحياة، المثقف والكاتب السياسي ، هي الجولة التامة لـ«صور الماضي» .. واعترف في هذا المقام بأنني لم أقرأ سيرة عربية راضية بمثل هذه التقنية، وهذه الجاذبية والغنى، وبالرغم مما أحزنته سير عربية من شهرة عالمية.. لذلك اعتريها إضافة قيمة إلى تجارب سابقة في أن أذكر منها : سيرة «طه حسين» ، «أحمد أمين» ، «توفيق الحكيم» ، «عبدالمجيد بنجلون» ، «جبرا إبراهيم جبرا» .. وغير هؤلاء...

## سماع منفرد .. مراثية الماضي

شاكر الأنباري \*

تأتي دائماً هكذا: الحصور يصير لها راية/ والدواء يظل لها كية/ وهي تحلم قبل المضي إلى قبرها — / ان تجاور قبر الحسين/ منتهى حلمها! والطفولة عالم غني بتفاصيله ورواه وأحلامه، نهضة النظرة الأولى لعالم مقيد، وغير مفهوم، والتلمس الحذر للأشياء والمحيط، والخوف من اللامالوف، وطلب الحماية باعتبار الطفولة عنصراً منحوتاً من الضوف والهشاشة، والأسرة أول عش آمن يوفر الطمأنينة لهذا الكيان الهش. ومن الأسرة تمتد الحياة إلى الخارج، إلى الشارع والمدينة، التي تقدم للذاكرة عمومياتها، كالجوامع والحارات والأزقة والمدرسة، ثم الأصدقاء والأماكن الترفيهية من سينما إلى مقاه إلى نواد رياضية، انتهاء بعد ذلك بمدن الوطن أجمع، بعد أن يكون الطفل قد اكتمل نمواً وصار شاباً له مشاريعه التي تغطي الوطن برمته.

تدخل الأحلام على مشارف هاجس التغيير وينتقل الهاجس الداخلي للفرد من الهموم الذاتية إلى هموم المجموع، الشعب والوطن والأمة ورجوع الشاعر إلى مناخات الماضي، لعيشها مجدداً، وخاصة بصورة وصفية وسردية ومؤثر واضح على بؤس الحاضر، على صعيد المجموع ويقاء الشاعر أسير التجربة الجماعية في الحياة دون مواجهة كبيرة مع عالمه الذاتي، وصنع بجبوحه مكرسة للاكتشاف الانساني والتصعيد الشعري، والبهجة بهجة الروح الهائمة في مسارات النقي.. ذلك هو ما يلاحظ على قصائد مهدي محمد علي في ديوانه سماع منفرد.

لقد بقي وفيًا للذاكرة وتاريخ قريتين للشعب العراقي، ولم يستطع تكوين تاريخه الشخصي هو، بمعنى ملامسة اليومي بمفرداته المادية كالغرفة والشارع والشجر

يُحسب الشاعر العراقي مهدي محمد علي، على جيل السبعينيات في العراق. اصدر حتى الآن أربعة دواوين شعرية، خامسها «سماع منفرد» الذي نشر بدار المدى في دمشق. وقد غادر العراق مطلع الثمانينات، وظل مواظباً على كتابة الشعر، وفيما لسط واحد تقريباً هو نمط شعر الايقاع والتفعيلة، لم يتجاوز به إلى الشعر المنثور. اذ لا يلمس قارئ مهدي محمد علي لديه طموحاً كبيراً نحو القصيدة التجريبية، السائدة في وقتنا الحاضر وبدأت تلف مجمل الأجيال الشعرية العربية. نعني بذلك الاهتمام المركز باللغة ونحت الجملة والبحث عن الصورة الطازجة الجديدة والمفردة المختارة بدقة، والفوص عميقاً في رؤية الشاعر الداخلية، وكيفية نظرتة إلى العالم الذي يعيش وجاء منفي الشاعر خارج الوطن. كل هذه السنوات ليضيف نكهة أخرى لشعره، حيث جعل له خصوصية محددة، هي خصوصية تجربة الكتابة خارج الرقابة، وحرية اختيار الجوز والبوصوع في القصيدة، وضمن سياق الانقطاع عن ايقاع الحياة في البلد الأول، والتجربة الجديدة المكتسبة نتيجة للانتقالات المتكررة في المكان.

مهدي محمد علي يتكلم بقصيدته على التجربة المحلية، تجربة المجموع، ومن ضمنها تجربة النفس، لذلك يمكن تلمس عدة مسارات تأخذها القصائد، والصور الشعرية أيضاً، رغم التنوع عليها، ومحاولة الخروج من نمطية تلك المسارات. فهناك الطفولة اللغبية بستان السنين. والذكريات المجبولة بها والمتولدة عنها، مثل ذكرى الأخت وهي: تزجج موقدنا بالحكايات/ والجوز/ والخرسي/ تحضر سبع الزبيبات منقوعة للصباح/ وتوقفتنا. وقمة الأم التي

\* كاتب من العراق.

وعمويتها، وهنا عودة إلى قضية المنفى التي يعيشها الشاعر، أي ربط القصيدة بموضوع يفرز من خارجها، وارتكازها على هياكل اجتماعية وتاريخية وتجارب سياسية، لذلك نظل القصيدة غير مكتفية بذاتها تتعكز على أبعاد من خارج النص.

مثل هذا يمارسه مهدي أيضا في تذكر الماضي، الذي يأتي بأسماء أو أشخاص أو أمكنة، فقد كرس عدة قصائد لطربين عراقيين، داخل حسن، زهور حسين، صديقة الملاية، دون أن يمنح القاريء حق رفض المرتكز نفسه، أي للطرب المعني، الذي يمكن أن يكون مفضلا أو محبوبا من القاريء، وهنا يفترض الشاعر نوقه لآخرين. وهنا أيضا يرتد الشعر من الألفق الانساني إلى البوصلة المحلية، التي تهدى شعبا بعينه إلى رموزها، وتصبح غير ذات نفع، ما إن تبعد عن البيئة والمباشرة في شعر مهدي تلمس من هذه الجوانب، فالقصائد أغلبها وصف لحالة مسبوقة أو ذكريات قديمة كما هي القصائد حول أبطال السيماء التي كان الشاعر يرتادها حين كان طفلا، فليسي، روزا بودستا، وبريجيت بارنو وشخصية طرزان وغيرها، كما تراود خياله أيضا الخرافات الفولكلورية المنتشرة في البيئة العراقية كقصيدة سحر الكيخولة، إذ تتمثل الطننل، الكائن الخرافي الذي يستطيع التحول من شكل وجود إلى آخر، ورغبة الشاعر في امتلاك هذه الخاصية هروبا من وطأة الثبات، ثبات الحالة المعاشة الآن، ونادرا ما نجد الشاعر يرمز قصائده ويعطيها دلالات إيهامية تحتمل أكثر من فهم، باستثناء قصيدة يا غولي / عجا / ساعتني لا تتحرك / - منذ وقت أراقبها - / ساعتني واقفة / ساعتني ساكنة / ساعتني ميتة / (أين آني ومالي) ؟ / ساعتني، لا ترد علي / ساعتني .. / ساعتني.. هل ترى حضرت ساعتني؟

لكن رغم ذلك يبقى الشاعر مهدي محمد علي، سواء في ديوانه هذا، سماع منقرد، أو ديوانيه السابقة، ظاهرة محسوسة في الشعر العراقي المكتوب في المنفى تحديدا، يقدم وثيقة إدانة للظروف غير الطبيعية التي يعيشها بلده، يحاول أن يقارب المنفى شعريا، يسترجع المنفى في الطقوس والعادات، الأمكنة الملبدة والشفوف المبتين ليروي مسيرة المنتشر خارج الوطن، وإيقاعات حياته اليومية، ولا هدلية أحلامه ورواه، قلقه اليومي هو الشاهد على الخراب والوحدة والموت.

والرصيف والطعام والمرأة يجساسة الشاعر الفرد الجانح إلى خيال الصورة يصوغ منها واقع الشاعر، أو الأساسي بما يعتدل في تضاريسه من أسئلة وجودية كالمرت والحياء والعشق والوحدة، وغير ذلك من تيمات تهيمن دائما على أذهان الشعوب. لذلك جاء كثير من القصائد تأملات ذاتية، حول الوقت المنقضي خارج الوطن بعينية، والأصدقاء الذين يرحلون من مكان إلى آخر، حين تزول العلاقات التي نسجت طوال سنين لتحل محلها علاقات جديدة ومراث للأصدقاء الذين ماتوا، والمدن التي عايشها الشاعر ذات يوم كالبلصة أو بغداد وخربت لاحقا، بسبب الظروف المعروفة، وظلت بالنسبة للشاعر أمنية بعيدة يرغب في تحقيقها. الحضور في الراهن عند الشاعر يصعب شبه مستحيل لأنه لا يمكن استعادة الماضي، ولا يمكن في الوقت نفسه، الخلاص من هيمنته. هنا يأخذ الشعر نمط الرثية، دون أن يتغزل في الوصول إلى طرح الظاهرة وتعميمها فنيا، بل يأخذ بعدا شموليا، لا يخص الفرد العراقي باعتباره موضوع الخراب، بل إنسانية شاملة، كل ذلك أثقل قصائد مهدي بعمومية الصورة، ومألوقتها وأعتقد أن تلك العمومية متأتية من تركيب لصور مصروفة للقاريء مسبقا، كونها صورة موضوعية، لم تتعلل من مخيلة الشاعر، بقدر ما قام هو بترتيبها في قالب شعري لا أكثر: من يعرف هذا العابر / من موت في أروقة (الأمم) / إلى موت بالكيمياء / إلى موت في الصحراء / إلى تلج النسيان / على قمة أوروبا؟! أي ترميز الأحداث المفردة موضوعيا لخلق التوتر الشعري في الجملة بدلا من اتصال تضاريس المعيش ذاتيا إلى مصاف الشعر، بعد نفضه تجليات الخيال والخرع مع اللغة والتوقف عند المفردة المشوهة بالأهواء والالتباسات.

لقد كرس أكثر من ثلاث قصائد فقط للأم، يرثيها مرة أو يصور حنانها المفقود قبل الشاعر، أو صورتها السابقة في الأحلام، أصلام العزلة والخوف من القادم ببهيمته غير الممثلة وهي وإن كانت حالة إنسانية إلا أنها ضيقة الدلالة، أو هكذا جاءت في القصائد لأنها تحكي تجربة الشاعر المعبط، وتوق الشاعر إلى حضن الأمان والدفء. تحول إلى تذمر من هذا الحاضر، وبكاء للماضي، الجنة التي طرد منها الإنسان أو أفسر على مفارقتها كما لم تؤخذ الأمومة كحالة شاعرية مكتفية بنفسها، فمقارنتها بالحاضر هي التي أشاعت في أوصال القصيدة مجانيتها

## لماذا نكتب النساء؟

## تأملات في إشكالية إبداع المرأة

حمدة خميس \*

الشاعر المغربي عبدالمطيف العبيسي يقول: «الكتابة هي الإشارة للأعضاء كي تستأنف نبضها.. للجذور كي تعيد تأهيل قارة التاريخ.. للأبيدي كي تستعيد وظيفتها الاستشفائية.. للعيون كي تستعيد قدرتها على الرؤية.. للكلام كي يهيكل من جديد عناصر الكيان للتناثرة، ويعيد له ذاكرته الخاصة.. الكتابة معاناة جسدية مضنية.. صراط حقيقي.. وفي الوقت نفسه يلسم وإكسبر للاندبعاث»

هذا ما يقوله شاعر معروف وكاتب رجل، صانع للثقافة منذ فجر التطور البشري، داخل في نسجها، وحاضر في ساحاتها المتعددة، لماذا تقول المرأة التي تحاول النهوض بعد عصور من المناوشات الطويلة، وما زال عليها أن تناوش وتناوي، طويلة وشديدة حتى تثبت أقدامها ولو كخيط رفيع في نسج الثقافة.

الروائية هدى بركات تقول في إجابتها على سؤال وجه لي عدد من النساء ملن المرأة؟: (ربما أكتب للفراغ... وحين أكتب أبعث بما يشبه تلك الرسائل التي تودع زجاجة وتلقى في البحر. فلو كان للرسل على جزيرتها البعيدة مستقبلي في يأسه الكامل لما أرسلها.. إنه على الحافة.. على الصراط الذي يجعله بين صورة الفجر وصورة عينين تتركان.. اعتقد أن الناس (الأولين) بدأوا الكتابة على جدران الكهوف حين لم تعد المشاهدة تكفي!! وحين أرادوا أن يتذكروا الزمن ويثبتوا المواسم. أنا أكتب لأسأل فراغ العالم مني.. لأمتد خارج جسدي القليل.. لأشغل مساحة أكبر من تلك التي في.. وحين نكتب فكاننا نساقر كثيرا ويتعدد وجودنا في الأمكنة.. أكتب أيضا البيت الذي ولدت فيه منذ أن عرفت أنني سأعشره يوما لأن البيت كائن لا يقيم.. كائن يسير ولا مكان له. نحن النساء نكتب لنلنل على قوتنا على شدة بأسنا في غيابنا وحضورنا.. على تأثيرنا وضرورتنا!)

الروائية إيمي نصر الله تجيب: (.. ثمة فصل من أفعال العشق الغريب يقوم ببني وبين الكلمات. تدخل سويها الغرف السرية، وتغوص في نهالها لولا حفر الكتابة في الوعي لبقيت مظلمة، ومطوية. وحين تدخل، أبصر كيف تضعف المصابيح، وتضاء الأنوار، في السرابيب والأقبيبة، وكيف تتحول الكلمات إلى فتائل معلقة، توزع الفرح، تنشر الانشراح، وتحور الجسد والروح معاً، من كل قيد وتثقل.

وإن نفسي، عندما أدخل تلك الزوايا الحميمة الخفية، لا أبقي

لماذا نكتب!.. نحن النساء المنحدرات.. كالفرايب.. للغياب، القابضات على الغبار.. الرسومات بفرجار وفق زوايا منحنية! نحن اللاتي صهرن في قوالب أضيق من مساحة الكتابة والفكر من قرائها. قوالب منسوجة بأقاول غامضة تنتج ذاتها على مر العصور.. قوالب متشابكة تم تشكيلها وفق هيئة عامة تنتج إشكالا لا تختلف إلا بقدر يسير لا يخلو ولا يضي، يتدور معها كل النساء متشابهاً.. مسجات ضد أرواحهن، وذواتهن، مبرجات منذ الولادة حتى الموت وفق محطات واحدة تتكرر على مدى الأزمان... برمجة كلما أوشكت على الاهتراء أعيدت في أشكال جديدة. تماماً مثل أغنية قديمة ظهرت في عصر بعيد وسجلت على تلك الأقراص السوداء القليلة التي نسميها (الاسطوانات) التي تدار بالفوتوغراف اليدوي.. توضع في ذراعه إبرة صغيرة تشبه إبرة ماكينة الخياطة. تظلل تحت في القرص بينما هو يدور ويدير... وكلما نكل نكل الإبرة استبدلت بغيرها.. لكن الأقراص تطور في صنعها، تنتقل الأغنية الحقة إلى الأقراص الجديدة.. لتلكر هذه المرة على أقراص أرق وأرق، تدور على أجهزة تعمل بالكهرباء.. ثم ترتلي التفتيات أكثر فتنتل الأغنية البرمة إلى أقراص أكثر تطوراً تعمل بالليزر.. على نمط C.D. ورغم معالجة للشرشات في الأغنية المتكاثرة إلا أن مشرجات الزمن ظلت تنبعث منها، لتشر إلى انتهاء صلاحيتها وعدم ملائمتها لسلطنة العصر للتبيلة! هكذا تماماً تنتقل العمليات ذاتها التي تصنع كيان المرأة، مستبدلة وسالها كل مرة لتبقي على مضمونها الثابت، والذي لا يمكن الخروج به نحو مساحة الإضاءة.. نحو مشروط الرئيسية والفرد والتفكير لتعيد صياغة الكيانات القائمة بالهبة وفق شروط العصر والتبدلات والوضوح!

\*\*\*

إننا لماذا نكتب ولعل الكتابة أصعب من طلق الولادة، هذه التي لا نميزنا ككائنات إنسانية بقدر ما نميز جميع الكائنات المولودة في الطبيعة عن ذكرها! لكن طلق الولادة وجع أني.. أما الكتابة فهي وجع معتد.. إننا لماذا نكتب ونحن نذكر أننا نضع أصابعنا.. للمنذرة للحناء.. في (سيد الكتابة الحارثي؟

\*\*\*

\* شاعرة من البحرين

ترابية، بل أحسن صرت ملاكاً أو من طيبة بعض المخلوقات الأثرية، لذا اشتاق تكرار المحاولة. وإن حال، مع تلك الزوايا المتوارية في أصابع الكيان، والتي كلما أمعنت فيها نبشاً، إزدادت لاحتجاباً - هي مثل أحوال الشفق الصوفي، لهبته أبداً مستعلة، وحرقته لا تترقي، ومداها بلا حدود. أما وجه الحبيب وفي البحث الصوفي، فيمعن في التوازي، كلما شعرته منه اقتراباً).

مرة أخرى: لماذا ينبغي أن نكتب المرأة؟

لأجل أن نقرع البرجمة الفسادة لذاتها وعلوها وروحها وكيانها.. من أجل أن تعيد برمجة ذاتها وفق شروطها هي وتطلعاتها هي .. وفق أحلامها وقوامها الكامنة وقدرتها الخفية وجوهرها المتميز. المرأة لا تكتب لأنها لا تريد أن تسقط في النسيان بعد موتها أو لكي توفى الزمن وتسرمد اللحظة، كما يجيب الرجال عندما يسألون عن أسباب الكتابة. المرأة تكتب كي تؤسس حضورها، لا في الواقع الذي غيبته عنه طويلاً فقط، بل في الواقع الإنساني بشموليته، الواقع الذي وضعت فيه في زاوية منحدية ومنسية؛ تكتب كي تعبر عن حركة وجودها كي تعلن أنها كائن إنساني وموجود.. كي تنهض بذاتها .. وبالحياة في أرقى أشكالها وتجلياتها. .. الكتابة فعل ممارسة للحياة لكن الحياة في عمقها وتعمدها، في حدثها وشفرتها .. الحياة في ماؤها وحركة تبدلاتها.

فعل الكتابة هو فعل ابتعاث وصعود.. وهو فعل تهديم للتمهيش الذي حاق بالمرأة وفعل تأسيس في الآن ذاته.

الكتابة المبدسة إكثانية كل امرأة لأنها (فعل أنوث) كما يقول غاستون باشلار. الإبداع يعتمد الحس والشفافية والطلاقة والعمق وهي جوهر الأنوثة وحقيقتها والكتابة تبعث من الاصطراع الداخلي بين المكبوت والملذ. بين الرغبة في التحقق والغياب للفتن بين التوق للتبديل والتغيير والسكون النسري. وهذا الاصطراع هو الواقع الذي تعيشه كل النساء بوعي أو بدونه!

## المرأة والكتابة

(لقد بدأت الكتابة في الوقت الذي تعرفو فيه النساء جوارب إيفاندينا) هذا ما قالته الروائية اللاتينية أيزابيل ليندي حين سلكت عن بداياتها في الكتابة.

مذ سنوات كتبت أحوال الكتابة في بحث يتناول إشكالية الإبداع عند المرأة العربية. يعتمد أساساً شهادات مسجلة لنساء يمارسن الكتابة الإبداعية أو مارسنها وتوقفن. كنت أجري مقابلات وفق سيم الظروف في أقطار عربية هنا أو هناك. إلا أنني لم استكمل البحث بسبب حصار الضرورات والاحباط الذي يشل أية محاولة جادة لفأرجات البحث ككل الأحلام الجميلة في حياة النساء! لكنني وأثناء التحاور مع الكاتبات استخلصت عدة ملاحظات منها أنني أدركت القاسم المشترك الأكبر بين النساء في تعثرهن في مجال الكتابة؛ علماً بأن كل النساء اللاتي قابلتهن يعملن في مجالات وظيفية مختلفة!

كنت قد سمعت النساء في البحث ال ثلاث فئات: فئة مارسست الكتابة، وكانت نسألهن توافقت طامحات للتطور في تجربتهن لكنهن توقفن عن الكتابة تماماً بعد الزواج. ولم يعاينها بعد ذلك!

وفئة انقطعت عن الكتابة بعد الزواج ثم عادت إليها بعد سنوات، بعد أن كبر الأولاد على حد قولهن. وفئةواصلت الكتابة بعد الزواج مع خوضهن صراعاً دائماً بين ما تتطلبه الكتابة وتطورها من شروط، وبين ما تتطلبه المسألة من شروط مضادة. لكنهن انتصرن لتجربتهن الإبداعية وأكذن حضورهن في الساحة الثقافية!

لقد لاحظت أن عند هؤلاء النساء جميعهن كانت المسألة والمنظومة الخدمانية المنفردة لها المرأة وفق القيم السائدة في المجتمعات العربية تشكل سداً منيعاً وعائقاً حقيقياً وقاهراً ضد تجربة الكتابة، ضد الإبداع، ضد تحقيق الذات بالصيغ التي تمنحها المرأة بنفسها!

العامل الثاني: القيم والتقاليد والأعراف والمفاهيم التي صيغت عبر قرون واستمرت إلى اليوم، ورغم اهتزاز الكثير منها عبر حركة التطور والتبدلات التي نالت الكثير من حيثيات تلك المفاهيم، إلا أن النساء جملة ما زلن يرتفعن خوفاً من اقتحام مجال الكتابة الأدبية باعتبارها أكثر الخروقات فحاحة لجدار تلك المنظومة من المفاهيم التي صيغت منذ عصور ولم تكن المرأة قطماً، بمنمن من صافوها!

هذا في العام الشمولي، أما في الخصوصيات المتعددة للنساء اللاتي قابلتهن فإن اللغة التي تركت الكتابة بعد الزواج تغلغلت نسألهن بكثرة الانفصالات، وما تتطلبه تربية الأولاد من جهد وطاقة، وخضوعهن لاشتراطات الزوج الذي اعتبر الكتابة عملاً لا يليق بزوجه وسمعته الاجتماعية؛ أما اللغة التي واصلت الكتابة بعد انقطاع طويل فقد ذكرن نفس الأسباب إلا أنهن عاونن الكتابة بعد أن كبر الأولاد، واكتسب الزوج مرونة أو مهانة بغية الحد من الاضطرابات المصيبة والمشاكل الانفعالية التي تلحقها الأزوجة بسبب حرمانها من مواصلة تجربتها التي تشعر أنها تعيش داخلها وأنها الصيغة الوحيدة التي تحقق بها ذاتها.

بعض تلك النساء قلن لي: إنهن شعرن بالركن فيما بعد أن المؤسسة الزوجية والأطفال والعمل اللظيفي بالرغم مما يوفره من استقلال اقتصادي لم يعطيهن الإحساس بتحقق الذات وطلبت رغبة الكتابة في أعماقهن جرة لا تتطلبها!

أما النساء اللواتي لم يتركن الكتابة أصلاً، فقد خضن صراعاً يومية مع الأسرة والزوج والمجتمع وحتى مؤسسات النشر ودور الصحف، وأهوى بعضهم المراع بالخروج من مؤسسة الأسرة أو الحياة الزوجية (بالانفصال). أما اللواتي لم يخرجن من إطار الأسرة والحياة الزوجية فإن السبب يكمن بالنسبة لهن في تفهم الزوج وتشجيعه.

فلن لي: أن تشجيع الزوج وإيمانه بقيمة الكتابة واعتزازه بزوجه

الكاتبة اكسيون الشجاعة لمواجهة تحديات القيم المحيطة والكاملة لا في المجتمع فقط بل في الذات نفسها!

وفي هذا المجال تكمن فدلحة الابتاع الذي عاشته المرأة ككائن موجود بغيره لا بذاته .. كما تكمن سطوة الرجل كممثل ومنفذ لقيم المجتمع واستلابه المرأة وتزييف وعيها.

إن الملاحظة التي تبعث على الأسى حقاً هي أن أغلب النساء اللواتي قدمن تجارب تتسم بغنى من التطور والنضوج قد تجاوزن سن الشباب ، ذلك العمر المفعم بالحياة والتدفق والنشاط والحساس للحياة والقدرة على الابتكار وتوليد الأفكار. إذ بينما كان ينبغي أن يخلصن لتجاربهن في الكتابة ويستجيبن لثروتهن ويصرن بها نصوص النضوج والتطور والاضافة المبدعة فوضن أكثر تلك السنوات (الخضراء) في الصراع مع كل أشكال المعوقات للمعنة والسافرة!

ولعل ايزابيل اللبدي قد مرت بطور مشابهة جعلتها تبدأ الكتابة بعد أن انتهت من مهمتها التاريخية!

### المرأة بين الذات والذات

لماذا يمكن في عمق لاوعي المرأة إحساس خفي بهامشية الكتابة (كتابتها) بشأنيتها كفضية تقتضي الفساح عنها والانتصار لها؟ ولماذا تشعر أكثر النساء بخوف غامض وارتباك معض من ممارسة الكتابة ؟ فيما يبدو لبعضهن أنها تتطلب شجاعة الفرسان الفداس في عصر السيف!

لقد لاحظت أن النساء اللاتي تركن الكتابة بعد الزواج لم تتجاوز أحلامهن سقف البيت! ولم تكن الكتابة بالنسبة لهن أكثر من لهُو الصبا وممارسة لهُو الفراغ في انتظار تحقق الحلم المثالي الذي يجدن مرجعته في نمط التربية الأسرية والمجتمعية وكافة وسائل الاعلام! واللواتي عدن إليها بعد أن كبر الأولاد، شعرن أنهن بحاجة إلى اكساب حياتهن معنى آخر وقيمة غير تلك التي كرسن لها! أما النساء اللواتي صارعن كل أشكال المعوقات في الحياة التقليدية ليلاقين جذوة الإبداع متقدة وانتبهن إما بالتوفيق بين شرط الإبداع وشرط العائلة ، أو بالطبع. فقد أكن أهمية الكتابة ومركزيتها في حياتهن وانتصرن لها. لكن هؤلاء النساء قليلات حد القدرة ، ويبدو كما لو أنهن يتعفن بشجاعة فائقة!

إن التهميش الذي تمارسه المرأة ضد ذاتها المبدعة يتجلى في حثيات كثيرة في حياتها ، لا يعود أكثرها إلى عوامل خارجية (للمجتمع بمسبباته المختلفة) بقدر ما يعود الجزء الأكبر منه والأعمق إلى المرأة ذاتها ودرجة وعيها وتحصيلها الثقافي وليس الأكاديمي فقط!

لأمرأة الكاتبة لا تجعل من الكتابة قضية مركزية في حياتها، تدور حولها وتصب فيها كل تجاربها وثقافتها وعلاقتها الاجتماعية والأسرية. كما يفعل الرجل البديع الذي يجعل من إبداعه قضية مركزية في عمق وجوده الإنساني، ومحوراً تدور حوله كل تجاربه وثقافته وعلاقات الاجتماعية والأسرية ، بل كل حركة وجوده، وتصب فيها.

إذ أن الكتابة عند المرأة ليست أكثر من جملة في مقال حياتها القصير! لذا يصعب من البديهي ألا تسعى المرأة الكاتبة لتقليل العقبات التي تحول بينها وبين ممارسة الكتابة أو الخلوص لها وتطويعها.

إن شروط الكتابة كثيرة تحتاج إلى عمر كامل لإبقائها، منها شرط المنزل، والوقت، والثقافة العميقة والشعولية الإيمان العميق بجدواها وقيمتها لا في حياة الفرد فقط بل في حياة المجتمع الواحد والمجتمعات البشرية كلها!

فيما كنت أعمل في بحثي (حول معوقات الإبداع عند المرأة) لاحظت أن المرأة العربية التي تمارس الكتابة مبدعة كانت أم باعثة لا تملك غرفة أو زاوية خاصة في بيتها تتوحد فيها بالكتابة والقراءة . بعكس البيوت التي يكون الكاتب أو الباحث هو الرجل.

أما المرأة التي سمحت لها ظروفها الاقتصادية ودرجتها الأكاديمية العالية وخمسنت لها (بسببها) غرفة مكتبة . فإنها أكت في بلهجة التلمذ وإحساس الضحية) أنها لم تدخل غرفتها للقراءة ولا للكتابة منذ زمن طويل. لأن مشاغلها في البيت والوظيفة والتزاماتها الاجتماعية لا تمنحها فرصة الدخول إلى مكتبتها! وقد تجعل صحتها باكتظاظ المكتبة بلعب الأطفال وزوائد البيت! لكن حتى المرأة التي تشعر بأحترام أكبر لكونها باعثة أو كاتبة فإنها لا تملك القدرة على قفل باب غرفتها وفرض طقس الكتابة على طقس المجالات الاجتماعية ومطالب العائلة! التي باتت تتسلط بها الخدمات في مجتمعاتنا الثرية!

هكذا إذن تنصهر المرأة التقليدية (الأم) — الأخت الشخصية الاجتماعية — (لوظيفة) على المرأة المبدعة الباحثة في ذات المرأة نفسها!

تأثرت من النساء اللاتي يعلنن الذات المبدعة في أنفسهن على الذات التقليدية دون أن يهملن أن الأولى تتحى الثانية أو تلغيها، كما تلغل الذات التقليدية للذات المبدعة!

إن سطوة الذات التقليدية تكمن في سهولة تعاطيها ، فإن تكون للمرأة أما أو زوجة أو شخصية اجتماعية أو موظفة في مجال روتيني أمر لا يتطلب شروطاً خاصة وثقافة عميقة أو تفكيراً مبدعاً أو سعيًا حثيثاً لتطوير الوعي بالذات والوعي بالخارج، أو اشتراطات أخرى كالعزلة والوقت والهدوء... إلخ مما يحتاجه الكاتب كي ينجز عمله!

الا يبدو أن الإبداع / الكتابة / طموح أعلى من السوف الوطنية التي يؤسسها الواقع اليومي الفخ؟

إن الإبداع مشروط حاد للكشف عن جوهر النفس وتشذيبها من التشوهات التي تعلق بكينونتها الإنسانية، إنه تطوير للحواس والروح من كشافة الابتاع وغلبة المقولات التي تسلم لها حياتنا الإنسانية الثمينة!

نحن نرى في جميع المظاهر اليومية أن الواقع يعلي من شأن الذات التقليدية عند المرأة والرجل على حد سواء ، لكن لأن السباج المحيط بالمرأة أكثر صلابة وكثافة ، فإن التسليم للذات التقليدية والاستجابة

(الدعوة) الواقع أكثر يسرا وأسهل ممارسة واكتسب الأرض والمباركة، بل أكثر حصدا للمنافع الصغيرة في المجتمع؛ لكن ماذا تكتسب الذات البديعة في انتصارها، أكثر من الفرح العميق الذي يمنحه الإنسان لنفسه؟ وأكثر من الاحساس بالتعالي على الصغار؟  
أهذا ثمن يخبس؟

## نصف الأدب .. نصف التاريخ

إنجزت الكثيرات من النساء في العقود الأخيرة من هذا القرن بعض شروط وجوبهن ككائنات إنسانية تتمتع بقدرات وطاقات موازية ومتساوية لما يتمتع بها الرجل . فدخلن عصب الحياة الاقتصادية كقوة عاملة . وثكن الاعتراف ببعض حقوقهن في المجالات التشريعية . والسحت لهن المجالات التشريعية . وأسحت لهن المجالات المختلفة للإسهام في مشاريع التنمية . وبرزن في مجالات العلوم الإنسانية المتتوعة . واقتنمن الحياة السياسية وشاركن في صنع القرار بأعلى مستوياته المصرية في بعض دول العالم . وفي بعض البلدان العربية ثلن الاعتراف بحقوقهن السياسية كامل شرط تنص عليه الدساتير عامة لاكمال المواطنة .

ضمن هذه التحولات ، تدخل المرأة تنسيق الحياة الثقافية كقوة مبدعة ومجددة في مجالات الفنون والأدب . إلا أن للملاحظ أن النساء اللاتي تحققن على هذا النحو قليلات حد الشجرة . فمزارع الساحة الأدبية والفنية ، وتقفن للحياة الثقافية بنعدهم وأغراضها مناطة بالرجل ومازال قلعه يجرى وحيدا في رصد الوقائع أو التأسيس لها ضمن منظور واحد وقيم واحدة . الأمر الذي يجعل من هذا المنظر تلك القيم عسيرة على التبدلات الجذرية عصبية على الاستجابة لمعايير التجديد؛

إذا ما اعتمدنا الدقة الموضوعية ، وانطلاقا من قاعدة أن النساء نصف أي مجتمع فسنفصل إلى أن تفعيل الحياة الثقافية يقوم على نصف المجتمع فقط . لذا سيظل ذلك القلم وتلك المنظر وتلك القيم دون شرط للتكامل أبدا .

نحن نقرأ أن الأدب مرآة الأمة . والمعبر عن وجدان عصرها وتاريخها . فإذا كان نصف الأمة غائبا عن ساحة التعبير هذه فكيف، نعتبره مرآة صادقة تعكس وجدان الأمة كلها؟ السنا هنا أمام مسائل حساسية ملتصقة؟ فإذا كان الرجل والمرأة = الكل . أو النصف + النصف = ١ ( كيف يمكن أن يكون النصف النصف وحده مساويا للكل؟ ألا يبدو أننا نقرأ نصف الأدب ، ونصف التاريخ ونصف الوقائع .. الخ . ومع ذلك نرى أن الواقع اليومي في تفاصيله الدقيقة يجعل المعادلة الموضوعية معادلة افتراضية ، أو رمزية فالرجل يرمز للمجتمع كله . بينما لا يشار إلى المرأة حتى على أنها نصف المجتمع إلا في صفحات بعض الصحف . وبعض صيغ المجالات الاجتماعية الأخرى؛

لكن هل حقا أن هذا الافتراض أو هذا الرمز مجاف للوقائع

ومتعد عليها ؟ باستقراء سريع سندرك أن هذه المعادلة الرمزية حقيقية أو موضوعية جدا . إذ أن المجتمع كقيم وقوانين وحركة وتفعيل طاقته .. المجتمع مفهوم سياسي ومفهوم اقتصادي ومفهوم تاريخي ومفهوم ثقافي . وما يندرج ويتفرع بين هذه المفاهيم ومنها هو من إنجاز الرجل الذي سيصبح بسبب من ذلك الانجاز هو المجتمع كله ، في غياب المرأة عن ذلك التفعيل وانسحابها إلى الزوايا . لذا سيظل الأدب .. كمثال .. وحيد القلم والمنظر والقيم . وإنها لوحدة قاسية أن يبقى الرجل مضطلعا بكل هذه الأبعاد الجسم . عابرا في سبيل إنجازها بكل المنعطقات الوعرة مستطها في أكثر الأحيان قديم عصر الصيد حين كانت النساء يقبعن - لحماية صغارهن من الافتراس في - الكهوف ويقفن في علاقة رحيمة مع الأم الأولى - الطبيعة - ليتغذين بشمارها أو يعدن إنتاجها في إطار حركتهن المقيدة بالصدار ، بينما يمضي الرجل وحيدا - قاتلا ومقتولا - في البحث عن غذائه!

تلك أزمنة ولت في سريرة التطور البشري الهائل . ولم يعد بالإمكان الالتكاه على مبدأ تقسيم العمل الذي انحدر من ذلك العصر ، بل يبدو ذلك ممكنا بعد أكثر من سبعة آلاف عام!

وإذا ما كان الرجل هو الذي أنجز كل هذا التطور الهائل الدهشة وإذا ما مضى في وحدته الفلسفية يؤسس هذه الحضارات . ليس من البديهي أن يتم إسقاط ذلك الشعور العميق بالوحدة في نظرة دونية لعالم المرأة وكيانها؟!

أوليس ذلك الانجاز الفائق هو الذي منح الرجل الاحساس بالقوة والسيادة والجبروت؟ ألا يشعر الإنسان صغيرا كان أم كبيرا امرأة أم رجلا بالفخر والاعتزاز والتفوق والثقة بالنفس والقوة حين يهجن عملا عظيما قديما في نظر الذات والآخر؟ أليست هذه طبائع الأمور وأنشاعر؟

حدثتني صديقة تعمل في مجال التحليل النفسي ، إنها لاحظت في تجربتها مع النساء اللاتي ترددن على عيادتها ، أن المرأة تعيش إحساسا خفيا بكرتها ضحية؛ وهي تستمتع بهذا الإحساس الذي يصيغ سلوكها وحياتها وتقيدها لنفسها ويمنحها في الوقت نفسه فرصة التنمية عن تفعيل حياتها ويعفيها من الشعور العميق بالمسؤولية تجاه ذاتها وقدراتها والتحديات التي تواجه أي نشاط غير تقليدي تمارسه . بل إنها تجد في هذا الشعور تبريرا لمخاوفها وانسحابها ، وأكدت أن أغلب النساء لا يشعرن في أعماقهن الخفية بالمسؤولية حتى تجاه أدوارهن التقليدية . إذ أنهن يشعرن أن هذه الأدوار ليست خيارا من الخيارات ، وفي الأغلب مقصرت على القيام بها!

هذا ينهض سؤال آخر : كيف يمكن للإنسان أن يشعر بالمسؤولية تجاه امر لم يخره ولم يصنع قوانينه وأطره؟

## تشكيل الأذى : ميسون صقر

### الشعر فيوضات روح تتجوى وجسد يحترق

زهير غانم \*

- ١ -

وخلق أساطير جديدة، أو أسطرة الواقع وتخريفه، وكان الشاعر الذي يلد قصيدته ، يبندها، ويتحول بين الصور والحو الى جديد غيرها. لكن مجرّد قصائده ، هو ما يشكل مناسخه الشعري القابل للاتقاء، والانبعث من عوالم الرماد الى الجمر الدنيء.

• وفي «تشكيل الأذى» للشاعرة ميسون صقر القاسمي وهي المجموعة الثامنة لها مضافاً إليها مجموعة بالعامة المصرية بينما هي شاعرة من دولة الامارات العربية المتحدة تكون قد خربت التجربة الشعرية الحديثة في مجال قصيدة النثر، وقدمت كشوفاتها وفكرحاتها، بواسطة التعبير الشعري الجمالي، لأنها تعبر بوسيلة أخرى عما يجيش في داخلها من مشاعر وأحاسيس ، وهي الألوان فهي فنانة تشكيلية ولها نشاط مميز على هذا الصعيد، وقد يكون عنوان المجموعة دلالة على هذا النشاط التخيلي أيضاً، لأنها في الفن التجريبي التجريدي، وفي الاشتراقات الشعرية واللونية الشرقية، وهي في التشكيل الفني والتكوين الشعري، كأنما تمازج اللوحة بالقصيدة ، أو القصيدة باللوحة، وهذه حقيقة تلتحق وتتجلى في مستويي التعبير عندها، فاللوحة تحقوي شاعرية الألوان وربما الأشكال، والقصيدة تحققي بالرميزات والتصاوير، والخيالات والتجريدات، وكان الشاعرة تنجم وتنقب في مرآة واحدة لتكتشف ذاتها على وجهها للذين يمرّيان الذات الشاعرة التشكيلية كل وجه بما يمكن للشاعرة من تخصص فيه، أو من تحويل وتدويل. وتأويل وترقيم إشارات وعلامات ودلائل ولح ولح، ولونيات وتشكيلات، وموسقة، وتواشيع وتواقيع، وربما هارموني يسود كلا المناخين المعبر عنهما من ذات إبداعية ملتزمة ملتزمة، واحدة موحدة.

- ٢ -

إلا أن تشكيل الأذى تعبير ضميم ومبرير عن تجربة لافتة تحقيق بالانسان الشاعر وهي تجربة الكينونة وتجاذباتها وتنازلاتها في الوجود والواقع الذي تاطلم وتتفاعل فيه، والذي يصحب احباط ما يسمى التواصل، تحمل الذات مرارتها

ليس للشعر سوى الاطلاعة على عالم الغيب والشهادة وهو يشهد للكائن على وجوده، كما أنه يشهد على صيرورته في الحياة، وعلى فنائه وعظمه، وما بين هذا وذاك يقف الشعر كنشاط فاعل خلاق، يمارسه الشاعر على نفسه أولاً وثانياً وعاشراً ثم على الآخرين كلفة تعبير يتماهى فيها مع روحه التي تتجوى، وجسده الذي يحترق، ومع الجسيم الذي يعاني، جميع الرغائب والشهوات وأوهام السررات واللذائذ، ومتع الحياة، حين تتسع الهوة بين ما يرغّب ويريد، وبين ما يستطيع بسبب صلابة الواقع، وكثامته وربما قمامته وعثامته أيضاً، الى ذلك يحاول الشاعر تسديد لفته، وجعلها سلطة معصولة بها في نشاطه القول، وفي خطابه الشعري ومحاولة تمهيهها، وتسهيلا، حتى تجيء معبرة عما يصرّف ويسرف من مشاعر وأحاسيس تتصادم، تحترق، تعالي، تتقارّ، وتصطرخ وتصطخب، مكونة معمة غير رشيدة من الخطاب اللاعقلاني، واللاواعي الذي يتنادى ويتنادم فيه الشعر ، حتى يصير التعبير سيرا لأغوار النفس البشرية في تماديبها وتصاويرها وجوعها على الانفجاس، على الصوت والصمت والصدى، وعلى الهمس واللمس، والغفغة والمدممة، على الاتصال والانفصال ، وعلى التواصل والهجران وكان لا هم للشاعر في هذا الوجود سوى ايجاده، وانجساده فيه، ونفيه، وتفريسه عبر الاسفار والهجرات، الواقعية والعلمية وحتى عبر التجريبات الكليوبسية، والتجريدات العشقية ، فيما الحب ملاط الوجود الذي يتفق للشاعر أن يتلظى بنيرانه، ومجرانه وأن يكون برداً وسلاماً في اتصاله ومواصلته وعمرانه، ولما لهذا الفصول تغير الأرض حين تتوالى، ولماذا الأرض تدور، إن لم يكن للعشاق شأن بهذا كله فكيف يكون العشق؟ وكيف يكون الشعر إذ لم يكن انجذاب كينونة الى كينونة، ومغفطة وكهرية واستقامة، وانثناء وانطواء وشوق وانحناء روح وجروح. وحين الى الغامض وتقلت للمكبوت، والمتروك والمهلل والمذني واحتفاء بالهوامش والمتون،

\* كاتب من سورية.



يدفعها إلى تقدير الأذى وتقويمه وإدراكه واستدراكه، وتكوينه وتشكيله، وتقديمه على شكل مشهديات شعرية ملفومة بالنداء والنفس من التعبير الذي يحزم الرؤيا في ضيق العبارة، ولا يترك الشعر في الحصار، بل يسرحه سراحا جميلا.

وكان الشاعرة ميسون موسومة بالالهاجة التجريبية والاختيارات الجمالية، لكنها توسوس وتسوس لهذه الالهاجة في قصيدتها، من خلال التهذؤ والاختلاج، ومن خلال معاناة الوجد والجوى، والعصف العشقي الفادح الذي يزلزل ويتركن في الروح، ويخرج من أفناء الجسد على شكل صهارات وشواهد، ونثارات وشهب، ونيازك، وكل ما يتخاطف ويتسارع، ويتلامح ويحرق.

وقصيدتها صادرة عن محرق وضغوط متبلور مشبع، وهي عبارة عن تجويف ذات شاعرة أكثر منها تكويناً لموضوع، إذ في الشعر تطغى كيفية القول على ماذا يقول الشاعر، وهي كأنها استبطلت قصيدتها من مناجمها، وعذبتها من معانها الكريمة، وربما استخرجت لأنها من أصداف ذاكرتها، وصيرورة حياتها وكأنها تؤرخ فيها ذاكرة الجسد أكثر من شطحات الروح مبالاة إلى القصيدة العضوية تارة، والشيفية تارة أخرى، فيما لا تستريب في العيديات والتفاصيل، بل تحاول تماساً فاجها معها، ورصد مؤثراتها اللاشعورية اللاواعية عليها، وهي تمسدها وتفصلها في القصيدة، وكأنها تمارس القبط والبسط، دون ادعاء تصوف غذا موفية. أكثر منه اختصاراً وتجريباً. إنها تتواتر وتتوتر بين قطبي العالم، بين الذكورة والأنوثة، مع احتفاء شديد بها معاً، حتى لو تطل خطابها الشعري تساربات وتساقطات من العتاب وإسائين العتاب، إلا أنها دون الآخر الشريك الموافق والمفارق لا تستطيع عزف موسيقاه الشاعرة ولا الذهاب إلى التوافق، والإيقاع والتوافق والارتكان إلى التعبير الذي يفسطهم ويتعاقب ويتقدم ويستوطن ويتساكن نصها كجمهرة لا حصر لها في مساحة ضيقة هي القصيدة والجسد والكائن ككون صلب، ينطوي فيه العالم الأكبر.

على أن ذلك ليس كذلك دائماً، فهي ما أن تبدأ حتى تتطوى وتجوو، وتلتد، وكأنها صبة مسهمة، إلا أن مثلها لا يذاع له سر، رغم أنها عاشقة حتى النشالة، وتتشد الحب مفرنا بالحرية والانتعاق وتريده برادة وطهارة في الرجس والاثم وتحاول إنقاذه من الدنس والرجعية، وتحاول جوهرة وتقتيه معاً يلق به من شوائبه وكأنها تريد زلاله، ودمعه الصافي، وفجره الأول. والإشراق فيه، وتدق عليه ما تشاء وكما يشاء، لكن وكان حبها ملوث بالكران والظفران معاً، فهي ليست قاتلة أو قتيلة فيه، كما أن العتاب للجن الحضور معانها في العالم ليس كذلك وهي تبني قصيدتها على توازنات جليلة في



ميسون صفر

## تشكيل الأذى



مسألة كتاب شرقيات الجميع (٢٨)

وتمارس الانجراس. ثم تأخذ بلصدم الدم المتخلف عن هذا الانجراس الكينوني، لأن جرح الحب غائر وعميق، وغير قابل للشفاء، كما جرح الولادة الذي يؤخر العدم، والشاعرة التي توارب وتواري هذه الصراخ الدائمة تحاول بطفولية رائعة، أن تقول عن ذلك بأنه أذى، وهو يخلف حسرة فلانة في روحها، فتطأ إلى ستة أقسام عناوين في الكتاب كي تبوح بذلك، وإلى أكثر من ستة وستين قصيدة، مرثية ملحومة ملموسة، مشعورة ومحموسة، ومشهية، تتباين بين لحة والتماعة في سطرين أو ثلاثة، وبين قصيدة صفة وبعض صفة، وبين نصوص قليلة تتجاوز الصفحتين، إذن هي رغم أنها تمارس سرديات نادرة في وديان قصيدتها إلا أنها لا تسهب في تشكيلاتها، وتكويناتها التي تعتمد اللغة الشعرية عليها، بل تضر التجارب وتخرها وتطهرها وتتقاطر بها وكأنها ذوب روح، وفنات جسد، دون أن يدخل في روعها الهذيان، حيث حصاها الشعرى وافر، ثم وغزير، بسبب الغنى اللغوي، والكثافة واللطافة التي تنضري وتنضور في تعابرها، حتى لو جعلت أحياناً إلى بلاغات وسوريات مخففة، فإنها لا تتنازل عن لغة مشعرة مشحونة بالقلق والأرق، والسهد والحمى والكتمان وفيها من البوح والتشاسكي والضراعات كما لو أنها صلوات سريية أو تعاويذ ورفي وأجعية، تصوغها الشاعرة كأنها لتشفى من مرض الحب الذي هو مرض الحياة، والذي

التعبير، الواقعي والحلمي فلا تستبد ولا تطفئ، ولا تدعي ولا تتدأى مشبوبة حتى الانقطاع، رغم انفتاح نصها على فضاءات وأفاق وأمداء، ورغم استراقها أحيانا في سديم حلمي مغمض التفاصيل والحيثيات إلا أن ذلك من حيوية النص، وقدرته على للكشف والبرزخ والأشياء، وترخييه وترنيمه بالأصوات والأجراس، وموسقته الخبيطة التي تجعله يتشخص ويتجسد، رغم تكوينه الأثري النوراني

على أن للشاعرة تزامنا دقيقا مع مجريات حياتها، ومواريئ تغنيها بصمت، وكأن ما تصمته، أكثر مما تكتبه، وهذه دلالات شعرية، على أن الجيشان، والفوران الداخلي يقعان في مصاف عسيرة حسرة، ولا يخرجان إلى الفوضى، وكان ذهب الزمان يتغلغل في سراديب وأروقة قصيدتها، كما ذهب العثين. وذهب التعبير وقصدير المראה، وفضة الأرقام والشاعرة عاكسة على تخريم ذلك كله، وترقيشه، وتلوينه، وذخرفته، وحمله على الانتظام في الطراز الشعري الذي تستله ولا تنتهي ولا تتناهى فيه، حسبها اعتمادا ترجمتها الذاتية وتقليد مارياما عن الظلال والأشباح والأطياف والقياب، ومن مروا ومن حضروا ومن زالوا إن كينونتها تتوزع في كينونات، وتكرم على كائنات، وما تلجمه في الحضور، لا تستطيع لجمه في القياب، وكان الحياة سراب، وهي تتحرق وتحترق، وتنتظر إلى ما يتسرب من أصابعها، سواء كان الوقت، والإنسان هو الوقت، أو في العلاقة والعلاقات والإنسان مجمع علاقاتها فيما هي تهتم تهتم بنفسها وتحولاتها وتأسفاتها وتقصصاتها، تهتم بموقعها وحركتها ولعبة مضاعفات واستساختها صورها في مراهاها، كذلك تغفل بالإنسان المقابل، الموازي الجاور، الحاضر الغائب، العاشق، العشوق، وبكل مطارحاته وديوه، وصوته وصمته، وحتى موته.

إنها تقرب ما يبتعد أو تعيد صياغة ما يفتني ويؤيل، فيما تباعد ما يقرب، وكأنها تحكم بالمسافة المحسوسة في الزمن وتشرق بعونها أمالها، فتتقدم وتحاول العلم والشعر، سيلان موهومان إلى الواقع لكنهما سيلان على الأقل، والاشكالية في الجسد كمكان وزمان وعلاق، وخفق ودفق، ونبض وراغاب وتشغ وغوايات وغلمة ومجون، وشياطين وملائكة، ومحاولات تحريك، وطوبى، ونعم وجنان، واحتمال حب وحزن، وحزن وإلفة وسكون ثم انفجارات لا مراعيد ولا مواهيت لها يعصها الشعر في عصب، ويعصها ويهزمها، ويتوارى فيها كما يسلم ويتوهج عبر القصيدة التي تذهب من وجودها بالقوة إلى وجودها بالفعل، ومن إمكانها إلى مستحيلها وتلك معضلة الشاعرة، مع القصيدة، ومع استشعارها وتحضير أرواحها وجراحها وحقيقتها وهب وبها، والتحول بها إلى طقوسية

واحتفالية، وسياحات وبعثرات في فضاءات الجسد والروح والعشق وفي توبيكات وتديومات المكان والزمان.

وبعد قراءة ممتين وعشر صفحات من هذا الشعر ستكون نشوان أو جدلان، بما يتوارد فيه من مشقات وأوراد وأفكار، وخصوبة وتروية وأوتية تشق إلى أنوثات، وتسبحس بالرفة والمذبذبة والتموج والترقق في جسدانية النصوص، وفي جذرائياتها الجمالية، وكان الشاعرة تنفق عن حقائق الوجود، وتعميات الحب، وصعوبات الهجر، والوحدة والعزلة، والتوحد والاستحاش لكنها تظل في أنسي الكلام، ولا تذهب إلى وحشية. إنما لا تتعاطل ولا تنقهر، لكنها تلجأ إلى تفكيك الجسد ومؤثراته وتفكيك العلائق، والتعاشقات والاعتقاقات وتوليقيها ومنجتها، وتحويلها وإزاحتها، وتركيبها غير ما كانت عليه، وكأنها تعيد سيرتها الأولى، أو تخلق بها سيرة جديدة، ومسارات متواشجة.

وما بين اللفة والاجتماع، ما بين التساكن والاستيطان، تتماكن، وتتافتن الشاعرة وتتقوى في قصيدتها، وتتغافى، عبر وقائع الحياة، ويومياتها، وعبر تبايرح الأمكنة ومنعرجاتها ومطاريها، والأشياء، بإضاءاتها وظلالها واشتدادها وامتنادها وتقاصرها وجزرها في هذه الطوقسية المحلومة المحكومة بالفر والماء والأنوث ومشاغل القصيدة يتوارد ويتوالى الشغف الضاري الذي يستحوذ على الشاعرة ويمر فيها إلى التجويد والتجديد في قصيدة النثر التي تتولاها، كما لو أنها لوحات معتمدة في معمورة النار كارية بسبب الأذى المتناسج في اللمة والسداة من طبوغرافيا القصيدة، ومن جغرافيتها وجيولوجيا أعماقها، ومن ليليات معزوفة الأنغام والتناسقات، ونهاريات، ومطرودة بالبعث واللادجوي، ومن أبعاد فلكية عبر الأجرام والمجرات لمتعة النظر وتخاطراته الخلابة.

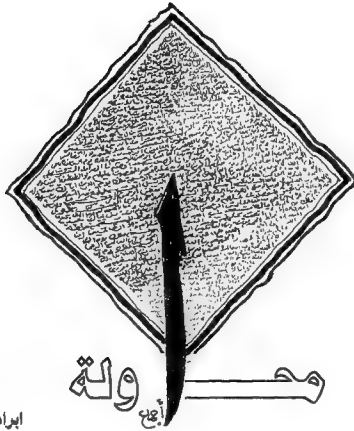
تشكيل الأذى على سرادباته العشقية، وبراماته، وارتقباته التعبيرية، شعري ضميري ضمائري تقدر فيه الشاعرة في رحابة روحها المعمورة للأخر الغير الذي يليق والمرآيا التي تتنالق وتتقد وتحول، ويعتق قصديرها وتنمحي محتوياتها، لكن للشعر ملكة إنقاذ ما يمكن إنقاذه وإنقاذ ما لا يمكن نفاذه إلا عن طريقه، حين يقف إلى اغترابه اللغوي والمعنوي، ويكتمل في سماء شاعرة تتألب على صفائها افترده بصفا الشعر، وكأنها في التدرجات والتمارين. تتبارى مع روحها الجارية رخاء في ربح رخاء، ومع جسدها الذي يتدلع ويهب، يتجرح ويندمسل وتتوالى عليه تحوسات الأيام وسعوداتها.

● تشكل الأذى (شعر)

● ميوسن صقر القاسمي

● منشورات كتاب شقيقات (القاهرة)

● ٢٢٠ ص قطع متوسط، غلاف أبيض أسود، رمادي، صورة الشاعرة.



تخطيط  
للفنان  
مصطفى  
اجماع  
المغرب

أبراهيم فتحي \*

التالية تقديم شهادتي عن محاولتي أن أوضح لنفسي ما غمض من شعر أمجد ريان، وأبدأ بعنوان القصيدة القديمة، فهو تقابل بين الثنائي التقليدي الرغبة/ التحقق، والظل الساقط بينهما، ويتكون هذا الظل من التباين والحيثيات والشوك والجسر للنوع وكلها رموز عادية، أما الرغبة فتتجسد في الصعود والبراعم والامتلاء والأهله، ويصور الشاعر فعل الصعود ودراما التحقق المأمول في وجه الصعوبات ومغريات الوعد وهما متداخلان.

ولا يقدم العنوان لقطات من تلك التجربة أحداثها الجزئية، بل يقدم عناصرها الانفعالية الايقاعية في موجات مختلطة، وتفقد الأشياء الخارجية صلابتها وتحول الى تجليات لحالات شعورية ذاتية (وقد تكون حالات لا شعورية) هي حالات العزلة والوحدة ومشاعر الحواس المرهقة أمام مظاهر التباين وتفكك الروابط، بين الناس، ويرفض الشاعر صراحة القوالب اللغوية المتداولة الجاهزة التي تعبر عن التجارب النفسية فترزين تلقائيتها وفرديتها وأصالتها وطابعها المباشر وقد يصل من ذلك الى إعطاء أهمية ثانوية لوسائل الفهم والتعبير العقلانية المعتادة، ووضع تجربة الوجود البدائي الحسي والخبرات المباشرة للحياة ومستوى ما قبل الوعي في الصدارة، ولتقلل إن كل

يقول الناقد الكبير رجاء النقاش عن الشاعر أمجد ريان إن جرثومة العبث الشعري تسلت الى فيه فتخلل عن شخصيته وأبعد عن بدايته الواعية، ويضرب لذلك مثلاً بقصيدة لها عنوان عجيب غريب من أربع عشرة كلمة يقول «تغنى للتباعد أصعد، والبراعم حيطاني، أصعد، وهي الامتلاء، ترميني بالأهله والشوك والجسر بالمنبع... ولم يجد الناقد في هذا العنوان غير التشويش والاضطراب والعجز عن الأيحاء بمعنى أو فكرة أو عاطفة (ثلاثون عاماً مع الشعر والشعراء ص ٤٨٤). ولا يبد أن معظم القراء كانوا يشاركون الناقد في استجابته لهذا النوع من الشعر الذي يذهب الى أقصى الحدود في الغرابة والخروج عن المألوف. ولكن بعد عدد إضاءة في فبراير ١٩٨٥ وهو العدد الذي نشرت فيه القصيدة توالت قصائد الشاعر ودواويله وتعليقاته النقدية وبيانات زملائه الصاخبة المشربة بروح هزلية، فازاحت بعض الغموض، وأوضحت بعض الارشادات في كيفية القراءة، ولكن القليل من الألفة الذي أحاط ببعض ما يسمى بشعر الحداثة أكد أن تجربة أمجد ريان الشعرية ما تزال تحتل مكانها العجيب الغريب حتى بين صفوف شعراء الحداثة أنفسهم وسأحاول في السطور

\* ناقد من مصر.

لغوية محددة عند اختيار الكلمات يجعل لهذه الأصوات فاعلية بنيائية، تضيف إلى الروابط الدلالية للكلمات تنظيمًا يجمع بين كلمات لا ترتبط من حيث المعنى ويصبح لهذا التنظيم الصوتي دلالة مباشرة، فهو يدعم التماثل في ظلال المعنى. ولنلاحظ أيضًا اللقاء بين الحركة الإيقاعية الصوتية والبناء النحوي، والترتيب المنظم للكلمات أو التماثل الإعرابي لتكبير الجمل، وقد تنشأ تنويعات إيقاعية من التوتر بين نبض التدفق الدلالي وطران التركيب النحوي.

إن ذكريات خضرة الطفولة تمسك بأهدابها، فقصيته دائرية ضد المنطق المعتاد، ويدهمه خنجر التي (صورة) الأنثى المتوترة وكوبها (الأنثوي)، ويقابل سجن المشب سجن الآلي والتافه والكلمة المقتنة.

ولتلقني هنا بحثين صوبي للنبع والمصدر الأصلي والطفولة، بسر أيدي وبإستعارات خفية، بحثين لواقع كلي متعاش. كما لتلقني تيمة صورية عند الشاعر، تيمة الحب باعتباره منبعًا أولًا للتوحد والانطلاق، فالرغبة في هذا الحب المجنون تذيب الذات وتستعبدتها وتضيئها في الآخر. ويعمل القاموس الصوري على تركيز الوحدة بين أشياء الكون من المجرات والنجوم إلى القلم والقيثارة والحلم، وسواصل الشاعر ارتداء قناع الصوري حتى عندما يكف عن استخدام قاموسه. فيسقط يحاول احتضان جسد العالم والحملقة في دائرية قضيا الذهن، وستختلط لديه النغمة الحسية الشبكية والنغمة القدسية معًا.

التخيل القديم في أضلعه وفي عينيه العشب، وماجدة تملا عينيه بالصبح، وهو يصارع كل الرموز ويحمل قريته في حقيقته أو جرابه، ومفردات القرية من جسور ووجوه، وأشلاء حقل تفرق في قديمه، هنا اتحاد صوبي بينه وبين نبيه مع تائق الذكرى وخبورها. أما مدينته فهي في السديم وبين جنبه، أسوار ومآذن، والتواريخ تنام في المآذن، حياة وموت معًا في آن، ووسط أفعال حوله في المضارع، قباب تشن وأسوار تعتمد يحمي الفحل المضارع «تنام» التواريخ لينقل معنى هو النقض من الحركة على الرغم من ثبات المصيبة النحوية فالتقابل مائل كذلك في «شيء من الموت» والانتقال قبل ذلك من صيغة المضارع إلى الماضي ثم إلى المضارع: توغل في النخل، غشى الهشيم، أنامله جاورت أفقا، مثل الانتقال من الذبول إلى الصراخ، ومن الانتفاض إلى السكون، ومن السقوط الصراخ إلى خفية السكون، فالأزمة المختلفة تتعدد والأوجه المتباينة تتلقى في ذات الشاعر. وبعد ذلك يأتي الانتقال من الجيل (المآذن) والتواريخ والسديم والموت والخراقات للصطاية بالظلام إلى التافه اليسر «هراء يهول، ومضط شعر تجعد في رأسه المتشعب» (لاحظ

ذلك قد قدمه الرمزيون والسرياليون وأهراهم إبداعا ونقدا منذ نهاية القرن الماضي وبدايات هذا القرن، ولا جديد في ترديده أو محاكاته، ولكنه قد يوضح لنا ارتباط فكرة الوضوح والقلوب العقلانية المتداولة والفهم المشترك بمفاهيم الثبات المضمحل المتعاقب والشيفوخة عند شعراء تلك المدارس، ومواجهتها بالتمرد الإبداعي وانتهاك المعايير.

ولنعد إلى قصيدة ١٩٨٥، إلى أفق يصيب الشاعر بالدار، وينظر إليه و«يمغطه»:

يا أفقا من العيون الشبيخة والنخيل المغضن،  
أطلق عصفورة بيضاء ذات منقار أحر كالسمسمه.

فاللون الأبيض والمنقار الأحمر الدقيق يتنبهان إلى عصفور لم يخرج قط من بيضة واقعية ولكنه مقابل للهزم والغضن، وستلحق تلك العصفورة في الحقول الهوجاء وفي زوينة النخيل خارجة من كتاب الغياب، وينادي الشاعر قلبه داعيا إياه إلى الوقوع في «الرهجة» الحكيمه وإلى الانشاق في وتر الحنين.

وكلمة «الرهج» في القاموس تعني الغبار والسحاب الدقيق كأنه غبار والشغب أي أهدات الفتنة والجلبة، وربما كانت تلك الكلمة التي يكررها الشاعر في سياقات أخرى مستمدة من صورة شعرية متوارثة عن القتال «سوف على مهج في يوم ذي درج» كأنه أجل يسعى إلى أمل، والرهج هنا الغبار ولكنه أصبح يعني عند أحمد ريان المعركة والصراع والاحتدام، وتضاف إليه صفة الحكمة التي تنتمي إلى التعلل والترثيع لتخلق احساسا بالترابط المتناقض، ترى هل تهنا بعيدا والكلمة هي «الوهجة»؟ لقد كان رجاء النقاش على حساب، في الانتقانه عيب استخدام كلمات مثل «مطرقتي» العربات الخشبية والحناء التي «تشعب» شعر البنات والمجلات «المعجنة» والتبايعض؟ دون أن يرفض من الشاعر في نحت كلمات جديدة.

### تعويذة الدرويش : بيان شعري:

وقد حاولت في ندوة عن الشاعر تقديم بعض المفاتيح للقراءة (هل نلزم مفاتيح ربما كانت مطلقا، وهي أداة يصنعونها للصوصل لفتح جميع الأقفال هي الكلمة المناسبة) واعتبرت قصيدته «تعويذة الدرويش» مرشدا.

فالشاعر يقطن منطقة تقع في أقصى الحدود، هي حجرة بعد ضياع للمستقر والملاذ، مع ذاته وذكرياته. أمامه منضدة متهدلة وأوراق متفرقة فوق الرفوف الكلية وقصص عشب يسجن عينيه (لاحظ القافيات ثم اللقاء واجتماع الوجدتين الصوتيتين في قصص) قائلواتر والتكرار في أصوات

تساق الجرس اللغظي للتركيز ( . ويتم الهبوط من الكون إلى الحجرة وذات الشاعر: «بص إلى ساعة الحائط ، نافذة عادية ستفتح في المستقبل السموات الغلا ، سيزرع فيها أرجوحة والعناوين لم تعد مثبتة بمعالم الطريق بل انتضعت كانتها سحب» ، وكلمة انتضعت ليست لها الالفة العادية لكلمة بص أو عناوين ، هنا نجد الدورة الدائرة صورة الانغلاق وصورة اللانهاية معا ، وصورة من الأفق والعلو إلى سلم لولبي ، صاعد هابط ، قد يقود إلى الأعلى أو إلى النهاية.

وهو في شقيقته مع الحزن ، وفي دوامة الحجرة يدور الزوار ، ومشهد التعبير الشعري هو مسرح من نضار السهات تعرض فيه فجيتة: مصاب بالسكر ويعانق موتا ، الغرفة الواهية التي كانت دوامة أصبحت الآن وقورا ، غرفة واهية للتسكع ، وتتكسر خلال العنابر في قلبه كأنه قد لا ينكفأ فلاطرون ، وبعد التحليق والتصويم والاسترجاع يصبح مدار الحجرة مدارا لقلبه ، وهو مدار جروح ولون كآبات ومضغ للاحزان ، والنغمة الرومانسية التقليدية توأمل التصاعد لتوهي ، إلى الشعر في عالم الميكنة والخردة والواقع ، والذين يعيشون على دخل أسهم شركة الواقع المساهمة ، ومسيده الروحي ، والتقاط العارم الذي تمنعته عربة الواقع الصنعة ، فالزهور خردة ولكنها تنفض وأمامنا صفة ولكنها صفة حزن جديدة ، و«جورنال معدني» حيث كلمة جورنال للهريدة ، في واقعيتها المألوفة ، وغرابية أن تكون الخبر معدنية ، في جمودها وتأمل ما تقول كل يوم فالكلشيوات المعدنية هي أخبارها الطازجة ثم تجيء الجارة المعدنية . وتتجاوز واقعية الكلمات وابتذالها على نحو استعماري مع كلمات تقوم بشخصها بدلالة معاكسة وبالتباس مثل : جثة مقعد ملق ، وسينفلق خصاص الباب لن يفلقه أحد ، حتى يسافر لذات عبر شجيج الحديد.

ويستمر التقابل بين الزيف والوجد في جولة وجولات ، فالشاعر يغمض عينيه ولكن الترام يخفئ وسادته (الواقع في نثره اليومية واقتحامه) والشاعر يهاجر في «مضلة» الباب ، وتشرق غمته وينهمر عالم الدمى المعدنية في تكرار متراص في الصلح ، «فالجنود يفقدون فريق سيره نائمين ، وفوق البساط وعلى المنضدة ، سيلبس الآن ساعته» (غير ساعة الحائط) ، والغارب دوامة ، وهل هناك ما يحول بين صمت مضبعا المتولد الذي مات وبين أن «يعوي» بأغنية من نيويورك وأن يتخلق نهد من المعدن اللامع الغض ، وماذا عن الغد؟ يوم غريب سيأتي ، يشد رتاج الفضيحة الآن الشوارع فالحزن أسفلت أه سيرجف في قديمه أسفلت حزنه

ولن نواصل قراءة البيان ، فمن السهل متابعة كل الشفرة وإزاحة الغموض.

### بنود إضافية في البيان الشعري

ولكن ما أفعال الصدا ، أبعد كل هذا الجهد اعتصرنا من القصيدة (أو لعلنا فرضنا عليها قسرا) قاشمة من التعريفات الرومانسية التي ماتزال تعاني سكرات الموت ، لتتبرج أمامنا في ثياب عرس؟ جموح الغيغال وشطط العواطف ورؤية اللامحدود والسلامتهاي والاستفراق في الرؤى الحلمية الخيالية ، أي طغيان الفن على الحياة والذاتية على الموضوعية والحساسية المتورمة المكثفة على العقلانية؟ هل بلغنا قصارى الجهد؟ الحقيقة أنه لا يمكن الوقوف هنا ففي قصائد أبجد ريان لن نجد جمالا فنيا بمعنى بناء القصيدة في وحدة متسقة مما يعكس رؤية للعالم تقوم على الطران المتكالف وانسجام الإنسان والعالم الخارجي ، بل تجيء تنمية القصيدة (بل والسطر والعنوان) تنمية طليعة متعرجة بل مراوغة ثائثة فتنسابع الصور والاقااعات والأفكار تلتصمها مقطعا متوفزا سريع الاحتياج وشفة انتقالات مراوغة مباحثة في التيمة والنغمة خلال قفزات متنافرة واختلال في الانسجام والكمال ، وتعتمد القصائد وحتى الابراجرامات القصيرة على اندفاع طاقة متشابهة مشوشة لا على تصميم مفلق ، ولناخذ قصيدة «خذي وشمي» من ديوان «أوقع في الزغب الأبيض» ، فالتوازنات حرجة مؤقته لا يربط بها . كنت أؤكد من الأسماء ، أعرف ، الهنداس قبتان والخصر خيمتي ، أعزف ، هلع الرموش في والشهوة الخرساء ، أحضن الصلصال واللحظ الذي يثلثي ، هنا تجربة عدم الاسترسال والولع بالاستجابات المتضادة . ولن نجد أي محاولة ظاهرة للتنظيم تبعا لمخطط الدراما البلاغية أي من خلال الانتقال التدريجي خطوة خطوة والتسلسل المتعاقب المنتظم في فكرة واحدة أو الذي توجهه فكرة واحدة بل السوران عبر الأطراف والأضداد والانفراج والتشعب والانحراف :

(ورحت اقطع الأمصار والخلجان ، أجلس ماء الآبار وأبشي الزوايا والتكايا ، أياس فيك ، أغني الموال ، الذي يتجسى الكون في فستانك الشاسع ، كنت ألمم النجوم والأقاصي وأدور في خيلاء الأقواس) .

فتحن أمام تصميم بنائي مراوغ مكوكي ولذلك فهو درامي على نحو مباشر كثيف يتجلى كذلك في من «الأريج الأعلى» فكل لقطة هي نذبة باطنية لنغمة شخصية ذاتية ، وتتوالى اللقطات من زوايا خفية متعجبة . ويحاول الشاعر أن يكون حكيما على حساب الخاص لا على حساب الأجيال السابقة ، لذلك يقول إن اليقين الوحيد هو الندشة ، فما من

## فذلكة ختامية :

في محاورتي قراءة الشعر الغامض لامجد ريان لم أحاول قط أن أبحث عن مادة تناول ذات طابع سياسي لكي أصنفه في خانة التقديمة أو الرجعية، إن القول بأن الأبداع الشعري ليس مجرد انعكاس للواقع أو دعوة لتغييره بل هو إبداع أصيل لأنه « واقع » شعري يشكل جزءا من الواقع إن يلقي الطابع الايديولوجي (نسبة الى الايديولوجية الجاهلية) للعمل، فليست الايديولوجيات مكونات تخطط بالقصيدة وليست بمثابة المضمون السياسي أو الاجتماعي لها، فليس من الممكن استنباط شعر طبقية من سياساتها كما أن الايديولوجية الشعرية لن تجد تعبيراً عنها من خلال المضامين فصسب أي في المحل الأول بل من خلال الأسلوب بمعناه العام وهو طريقة ترابط العناصر التيماتية مثل البنات والورد والقلب ومنعطفات النجوم، أي مثل الحلم الصبي بالحياة النضيرة ، ورفض الجمود والضحية والمترد والثائر معا في آن، وتمجيد النهار والأرض والمرأة التي هي أرض ونهر ووطن، ثم ترابط تلك العناصر في كليتها مع الأدوات التشكيلية، أي الترابط الذي يتجسد في تكامل الإيقاع الصوتي وإيقاع الصور وإيقاع الانفعالات والأفكار وطريقة التصميم ومبادئ البناء وفي الشعر كما في الفن عامة يدور الصراع من خلال صراع الأساليب ، فالأسلوب هو بعينه الايديولوجية الشعرية.

وأصل من ذلك الى أن ايديولوجية أمجد ريان الشعرية ناقدة لمبادئ القبح اليومي والمؤسسي تخفيل مثلاً أعلى سابق التصور للألوة والاشباع والتحقق في جماليات الضوء الساطع والألوان الناعقة والمنحنيات (الأقواس) الجسدية وهي مواقع الخصوبة والذوق المرفه لنخبة مثقفة ما نطل تنتثر أزهاراً ورقية لفظية على أغلال واقع مرفوض فلاحد للصباح في قلب الظلمة.

وشاعرنا لم يسر بالشعر الى الامام أو الخلف بل انحرف به الى جانب، وأحسن اختيار تشكيلة تنتمي الى عصور مختلفة ويلاذ مختلفة من الأسلاف (مصباح بيكاسو وراقصات ديجا وسان جون بيرس) ، وسجد أصدا لأشعار وآيات بنيات منصهرة، وبعض دوى الشعر الصوفي وقد أعيد صقلها، وليس من السهل وضعه في خانة أنيقة للتصنيف فهو يقطف بنسب مختلفة عناصر رومانسية ورمزية ، ويرفض السرد القصصي ويقترب أحيانا من السريالية ولكنه يفضع التدفق التلقائي لتشكيل راج. ولكن من المؤكد أنه برغم الغرابة المتعمدة وبعض الركافة في الصياغة والوقوف في مناس تخوية لن يتوقف عن التقدم والعطاء ، فإن الطابع الحداثي لشعره يرهص بعناصر مما بعد الحداة ، عناصر الخطاب الهامشي ورفض التجربة الكلية ذات المركز والاحتفاء بالشذور.

حقيقة موحدة السحنة في كل مكان وفي كل لحظة، ورحلة البحث متعددة الاتجاهات عبر توترات وتناقضات غير مطلولة. ومن تصل الرحلة الى مرسى؟ يبدو أن الفورة والاشباع في «رمية» العناق كما يقول يطلان بمثابة الدوران الأبدى داخل إطار قدرتي نهائي شديد الثبات، وسنظل داخل عالم الأحياء على الرغم من أن عناصر التجربة شديدة النشاط متروجة الطاقة ولكنها مجمدة مشلولة تبني فراديسها الاصطناعية في لحظات تطفو على نهر السكون. ويكمن التناقض بين الحركة والسكون والطاقة والشلل دون تنمية أو حل، في عالم الأنا والحببية في القمع الصوفي الحسي. لذلك لا يبقى أمام الشاعر إلا أن يعود الى ليس قناع الشاعر المتنبئ للمرة الواحدة بعد الآلاف في قفعتات بلاغية : (كنت أمر على الحيطان المكسورة ، والورق الضبابي فوق كفي، وأقمت الخواء مرصوفة حتى الأفق، وكنت أتلو النبوءة، بمراياي المتباخلة سيكس قزح آلاف الألوان)، ولكننا نرى العالم بعد ذلك معتما مظلماً كما هو. ويخيم الشلل رغم أن العناق يشق من فرط الأغصنة التي زحمت فيه ومن فرط السدم الذي سالت عليه، فالشك العاصف تحولوه الحببية حينما يدخل زمن المرأة الى «مدى يتوضأ في الجسدين» أي الى إذعان تقي لمبادئ قطعية ، الى «جسدانية نورانية» بالرحانة الملعبة.

هنا نلتقي بسورة الانفعالات الشيقية باعتبارها منفذا (مهرباً) من عجز مجتمع الدسي الميكانيكية عن تقديم إشباع لرغبة دائمة الخضرة عند الشاعر، هي رغبة متسلطة في رؤى ذات درجة حرارة مرتفعة جداً، لأنماط من التكثيف والتركيز والاحتراق والتلميق متعالية تتجاوز الذات، وعلى الرغم من أن الشوق الى العناق تجربة شخصية إلا أنها تتجاوز ما هو شخصي فالحاجة عنده الى تجاوز الشخصي لا تقل عمقا وعنا من حاجته الى أن يكون شخصية شعرية متميزة. إذابة الاغتراب في النشوة وفي اللاعقلي السعري المجهول وفي غير المروخ أو المستانس وعلى الرغم من التناقض الظاهري في القول، نرى الجنس الذي كان ممارسة معتقة يتغنى بها شعراء الماضي قد حوّلته أمجد ريان الى شكل مسرحي متفافين بقي واح بذاته، شكل لأشباع متعدد الأوجه بعيد عن التلقائية الحية بل هو ذهني متخيل، أو رمزي لغوي، فاحتراق الجسد في السنة النار الحسية الحلوة يفجر الألسنة بالانغام والكلمات العلوية، وهي تتغنى بطلاقة طبيعية صياحية تجتث عن جوهر الأشياء وليست حسية لذية مهجية أو تجرية مأخوذ. ولكن تكرار تلك الانغام والكلمات مرارا في طوابع من الصنيع يلقي عليها في عزلتها عن العالم اليومي خلافا من المبالغة الزائفة والنزعة الخرافية الطنانة الصيانية.

## قراءة في ديوان

## العصفورة المهاجرة

بلقيس حميد حسن

هاشم صالح \*

إلى اصدقائي في هولندا

لغنت انتباهي المجموعة الأخيرة - الأولى - لبلقيس لعدة أسباب أولها وربما أهمها، الطابع الرومانطيق الجياش لبعض القصائد، وحتى لعناوين القصائد، في الواقع أتت ملئت من «وباء التشويه» الذي أخذ يغزو الشعر الحديث في الآونة الأخيرة (لنقل في العشرين سنة الأخيرة) فالدواوين الشعرية تبدو - إلا مع استثناءات قليلة - وكأنها قابلة للتبادل فيما بينها دون أن يغير ذلك في الأمر شيئاً. يمكنك أن تضع اسم هذا الشاعر على مجموعة ذاك، أو العكس، دون أن تشعر بأي فرق، هل يمكنك أن تفعل الشيء مع أي تمام، أو للتفتي، أو للعري؟ لقد فقد الطابع الشخصي للقصيدة العربية وتحولت إلى قصيدة عمومية واحدة تنطبق على الجميع وتصدر عن الجميع فهل يجوز ذلك، أول شيء في الشعر هو خصوصيته، هو أنه صادر عن ذات واحدة، عن ذات محددة بعينها، عن ذات انفجرت بالشعر غضبا عنها.. والنقطة الثانية التي أدت إلى الوفاء الذي يكتسح الشعر الحديث حاليا على ما أرى هي استسهال المجاز المبتكر (إلى الصور الناجحة) بمعنى أنه يكفي بأن تقول ليليل أبيض، أو النهار أسود لكي تصبح شاعرا بإشار إليه بالبنان، لقد تحولت المجازات الابداعية التي تعبر عن تجربة حقيقية إلى مجازات امتتالية مكرورة لا تجربة تقبع خلفها، ولا إحساس. لقد أصبحت مفتحة لا معادل موضوعي لها على أرض الواقع، وهنا يكمن سبب فشل الكثير من قصائد الشعر الحديث، وارتباك الجمهور أمامه، واختلاط القيم وعدم القدرة على التقييم في مثل هذا الجو، أرجو ألا يتعمق المزابيون حديثا بالرجعية، والتخلف والحنين إلى الماضي إذ أقول ما أقول، فإننا أقدر قصيدة النثر، بل وأصبحت مؤخرا أشجع حاجتي إلى «الشعشات الشعرية» عن طريق قراءة الكتب النظرية - كتب التراث مثلا - لا عن طريق قراءة الشعر الحديث.

في كتاب «الصدقة والصدق» لأبي جبران التوحيدي أو كتاب «الاشارات الالهية» شحنات شعرية هائلة. وقل الامر نفسه في عن كتب أخرى كثيرة مفعمة بعبق التراث. وإذا ما انتقلنا إلى التراث الأوروبي وجدنا في «تاريخ الجنون» لميشيل فوكو شعرا أقوى من أي شعر وقل الامر نفسه عن الكتب الفلسفية لنتيشف.. إلخ.. وإن فليس عندي أي اعتراض على التجديد الشكلي وأجرام المجازات الغريبة والشفاعة بشرط أن تكون مجربة: أي بشرط أن يكون قد دفع ثمنها معاناة وتجربة واحترافا. لننطلق على بعض عناوين قصائد بلقيس: إليك أهلي دائرة أحزان، لغات النار، أنت وخط العمر، تنابيع، ذكرى، ليس إلى قلبي، أم

\* كاتب من سوريا.

لاسرار الروح، أنين، عتبات القرى، وقت القطاف.. إلخ.. هذه العناوين الرومانطيقية التي تعبر عن تجربة شخصية حادة أثارت في نفسي شيئا محببا ومبهما في الوقت نفسه. لقد أعادتني إلى الطفولة وقراماتي الأولى وأول احتكاك في بالأم. ذكرني بتلك الأدب الذي كان يكتب للتعبير عن الذات، عن جروح الخلل، عن تداخل الخاص، بالعالم في واقع تراجيديا عربي يتجاوز كل خيال.

عنوان المجموعة نفسه يفسح كل القصائد الموجودة في الداخل، ويفضح بلقيس نفسها. كل شيء يتلخص في هذا الاغتراب، اغتراب الطائر عن عشه، عن بيته الأول، عن وطنه ويبدو أن الشاعرة لم تبرا بعد من هذا الاغتراب، لم تهضمه كاصو واقع ونهائي (كما فعلت أنا مثلا. ولكن هل فعلت حقاً) لذلك لمهي لا تزال تكتب الشعر. عندما كنا أطفالا كنا نرى الطيور وهي تهاجر، وكنا نتساءل: إلى أين تهاجر الطيور؟ كنا نلاحظها بنظرنا حتى نفقد. أتذكر أن هذه الصورة كانت تسمحنني في ظفواني، وتذكر في الكثير من مشاعر العزن والحنين إلى شيء مبهج وغاضب. وكنت أحسد الطيور لأنها قادرة على الطيران، كنت أربط بين الطيران والانطلاق، بين الطيران والحرية ربما كنت أحلم بالغرب وأوروبا منذذ دون أن أعي ذلك. هنا يبدو العنوان موحيا جدا، ولعله هو الذي دفعني إلى كتابة هذه المقالة. أقول ذلك دون أن أنسى بالطبع الجرح العميق النازف الذي يقبع خلف هذه المجموعة التي نيلها مجموعة أولى في نهاية المطاف. وعندما أقول أولى فإنني أقصد أنها واعدة بما سيحقق أكثر مما تحقق ربما. لكن لتتوقف عند بعض الصور. عند بعض الدلالات على الموهبة الشعرية التي لا تنك، لتتوقف عند القصيدة الأولى التي تفتتح الديوان وتمتلي بالطابع الغنائي والحنين العاصف إلى الماضي.

يا بيت أهلي في العراق  
لك التحية

كل الرسائل بيننا أغلقت

كتبت لك الكثير

بكيت في كل الحروف

جلستها بدم الحنين

كيف السبيل إلى اللقاء..

الدليل الذي لا يخطيء في نجاح هذه القصيدة هو أنني أنا ليمكن بحافقة «الحنين للضاد إلى الوطن». أنا الذي لا يمكن اتهامه بالحنين إلى الوطن ٢٤ ساعة / عن ٢٤ ساعة، رحمت انفلع وأتأسر

العدد الرابع عشر - أبريل ١٩٩٨ - نهدي

كل المؤامرات الخارجية على شراستها وإجرامها ، وكل الاستبداد الداخلي على عماله لا يمكن أن يقتل وطناً لا يزال يثير مثل هذا التعلق. ومثل هذه العواطف للشعبية. سوف يظل العراق إذن، سوف يحيا العراق .. سوف ينتصر .. أخيراً .. العراق .. في قصيدة نالية بعنوان «اعتراف» تقول بلفيس.

أعترف  
أني لا أصح  
للمحكم عليك  
حين يحق الحق  
فأنت بلادتي...

حب أعمى للوطن، حب مقدس لا يناقش ولا يمس .. لا يمكن أن يخطيء الوطن. يمكن أن يخطيء هذا الشخص أو ذاك هذا الحاكم أو ذاك، أما الوطن.. في القطع التالي، وربما في بعض المقاطع الأخرى، لا يملك المرء إلا أن يشعر بشفعة شعبية على طريقة محمود درويش.

أقي الصبح أقي ساشرب  
شايًا من البلب الذي كن أراه؟  
أقي الصبح يسعفني وجه أُمي،  
ولن شعور البنات.

بحي تعبنا من اللعب في؟  
في آخر قصيدة بعنوان «عراق» نجد المقطع التالي الذي يختتم المجموعة كلها:

تسكن في أوت عراق  
النبخل  
الشواطيء  
الأفياء  
الطرب الأصيل  
وحبات التراب.

أتذكر للقاريء مسؤولية الغوص في هذه العبارة الصغرى: وحبات التراب! ولا حاجة إلى التعليق الكثير سوف أوقف هنا استشهائي التي ربما كانت قد طالت أكثر مما يجب. عندما التقيت بلفيس لأول مرة في هولندا بحضور محمد بن شماس وماريان وآخرين رحلت أحدث كعادتي عن متعة الغربة ومزايا الغربة وحسنات الابتعاد عن الوطن... واعتقد أنها جاملتي ولم تجاملني عندما قالت. حقا إن هذه البلاد رائحة. وربما كانت الآية القرآنية الجميلة جدا قد كتبت من أجلها: جنات تجري من تحتها الأنهار!.. انظر إلى القنوات التي تجري تحته في كل متر، وفي كل شبر من الأرض يوجد نبع ماء أو شجر واخضرار. واتقنا. حب الوطن لا يعني حب الجمال أينما كان. هناك جدلية شريط بين الوطن/ والغربة، بين الابتعاد/ والاقتراب بين الحضور/ والغياب وربما لكي تقترب ينبغي أن تبتعد. وهولندا بلاد جميلة تسرح فيها الأبقار على مد النظر: هولندا بلد المراعي والزهور والقطار الغامضة وقنوات المياه التي تحاذي الشوارع إلى ما لا نهاية.

وأعود بالذاكرة إلى السوراء.. هناك حزن كثير وحرقة حقيقية في هذه القصيدة. ويكاد المرء يفسخ بالذكريات وهو يسترجعها، تكاد تضي عليه الذكريات. ثم لنأتمل قليلا في هذا القطع الذي تطلق فيه بلفيس عاليا

يا بيت أهلي في العراق  
ورفيف أجنحة الحمام على الفرات..

هنا كنت اتخيل الصورة بأم عيني كما هي على الرغم من أنني لم أر الفرات في حياتي، ولم أر العراق ثم تدهي الشاعرة قصيدتها بالمقطع التالي الذي يضيء باللوعة ونفاذ الصبر:

فيا سبتين توقي  
حتى نعود...

الشيء الذي فاجاني في هذه القصيدة وعلى مدار الديوان بشكل عام، هو هذا الحزن المطلق إلى الوطن، هو هذا الحزن الأبيض الناصع الذي لا تشوبه شائبة. وقد يتساءل سائل: ماذا بي أتعثر الحزن إلى الوطن شيئا مدهشا أو عجيبا؟ أمكنا انقلبنا القيم عندها عليها سالفها؟ واجيب. نعم أنني استعرب. فبعد كل الفشه الذي حصل، وبعد كل المأساة التي أصابت العراق وغير العراق لم يعد المرء يتحسس شيء. لم يعد يهتم بشيء. لقد ماتت العواطف فينا وتشبثت ليس كرها بالوطن، وإنما من شدة خوفنا على الوطن. لقد تجمعت عواطفنا، تجمدت أو تشبثت كما حصل للشعر الحديث.. لقد ماتت فينا أشياء كثيرة أو قتلت من الداخل كما قتل.. الوطن.. ثم تحيى بلفيس وتحافظ على نفس الحزن السابق وكان شيئا لم يكن. هذه القدرة على التناقل أو بالآخرى على الاخلاص هي التي أدهشتني. هذه العاطفة الصادقة أو الصادرة من الإعراق هي التي سرتني وتيارها ووصل إلى شخص عديم مثلي: أي شخص اتعدمت فيه كل المشاعر والأحاسيس والعواطف. شخص تحول إلى وحش عاطفي أي: موحش من الداخل ومقل. هكذا رحت أتناقل على عواطف بلفيس كما تتناقل الأعشاب الينة (أو الطعالب الطفيلية) على الأعشاب الحية لكي تنفذي منها أو تنعم بالدفء والنور. رحت أعيش بالواسطة أي بشكل موارب أو غير مباشر. بمعنى آخر بما أنني عاجز عن الاحساس بأي شيء من تلقاء ذاتي ربما إنني فقدت الاحساس كلياً، فلماذا لا أعيشه من خلال الآخرين الذين لم يتشوهوا؟ بعد .. أقول ذلك وأنا واع ببحم المأساة التي تفرقت هذه المجموعة الشعرية الصغيرة الواعدة كما قلت بما ستطعم مستقبل أكثر مما حققته الآن ولكن حتى مأساة ضخمة في حجم مأساة العراق لم تستطع أن تشوه عواطف بلفيس، على الأقل حتى الآن. هذا العشق للعراق لم يذهب للعراق، هذا التشهي للعراق (وكانه رجل تحبه) هو الذي يثير الإعجاب حقاً. وإلا كيف يمكن أن نلهم مقطعا رائعا كهذا المقطع.

مرة نعيش أو نفضحك يوماً أو نئن،

إننا في القلب فقل  
ظل موصداً ولا يفتح  
إلا

عند أبواب العراق..



# تهندس شعرها رياضيا

## إيمان مرسال

### عالية شعيب \*

مصطلحات ثقيلة صعبة التحديد لسرقة انتباه الآخرين عنوان وشديدة الثقة والاعتزاز بالنفس . من هنا يأتي عنوان تمهيزها إذ حين اضطرت لوضع صورة شخصية لها على غلاف ديوانها الأخير لأنها ببساطة طريقة أو أمر دار النشر . لم تختار صورة عادية تظهر فيها أنوثتها المألوفة المكررة لدى كل امرأة ، بل على العكس اختارت صورة غريبة وخاصة ، صورة جانبية بذقتها الحاد وأنفها الشامخ وكأنها تقول: هذه أنا موجز النساء وجوه الشعر.

لكن ما معنى أن نقول إن إيمان تقيس شعرها رياضيا ، وما علاقة القياس الرياضي هنا بالشعر؟ وجدني في ديوانها الأخير أنها تمارس فن القياس على النص فتمزج بين فنية اللغة والصنعة الرياضية ، بمعنى أن الكلام يبدو عادي مألوف المعنى خارجيا أو ظاهريا ولكن صفة بطريقة معينة وترتيب مقصود هما اللذان يحددان الرتين الشعري الباهر الذي يجعل القاري يتوقف ليقول : يا الله! لنتأمل القطع التالي : (كلما مر نور عربة/ بدا على الحائط/ وكان الكرسي الهزاز يتحرك ثانية) ص ١٢ . المعلومة هنا ببديهية والجميع يعرف تلقائيا أن نور العربة المارة سيحدث شيئا على الحائط، ولكن معني العبارة الأخيرة (وكان الكرسي الهزاز يتحرك ثانية) في هذا الموقع بالتحديد هو الذي أحدث الدهشة والصيحة الشعرية المذهلة، فمن ناحية يبدو لنا النور جامدا في سقوطه على الجدار في الواقع لكنها منحنى القوة والمغالطة في قدرته على تزويد الكرسي الهزاز بالحياة والحركة. أما في مقاطع أخرى فالذكاء الخالص والحكمة الخيالية واللغوية وحدها هي التي تهندس النص، تقول : (يدق جرس الباب ثم يتوقف/ يبدو أن أحدا ما أخطأ في رقم ما / هل تعتقد بوجود علاقة بين الصفاء الداخلي/ وازدياد القدمين بياضا) ص ١٣ . لا علاقة عقلية بين جرس الباب وتوقفه والتساؤل اللاحق سوى شعرية الذائفة المنقطة والانتبهة لدقائق وشرائح النفس. هل كان مثلا تأمل بياض القدمين وما يضيفه على الروح من شعور طراغ بالنعومة والراحة أو برادة الطفولة في أنثى ناضجة والنضوة الحميمة للمصاحبة لها. أو كان تساؤل الشاعر عن معنى أو حقيقة الصفاء الداخلي

بعد ديوانين أوليين ، «اتصافات» و«ممر معتم يصلح لتعلم الرقص» ، يأتي ديوان الشاعرة إيمان مرسال الثالث «المشي أطول وقت ممكن» ، مرسخا بصمته المميزة ومؤكدا بصدق وانهمار تلقائي عفوي ذكي أن هذا هو عالمها ومفرداتها والأهم منهجها في كتابة الشعر. ديوانها الأول كان مطرا إطفاليا غنيا سافنا أحمر أرجوانيا عاصفا، قصة حب برقة راعدة بالعشق وتكشف جسد المرأة لها من خلال عشق الآخر له. ديوان حارق وجدائيا – وربما لذلك – جاء الديوان الثاني بعده باردا شعريا ، بلا ملامح تميزه أو تجعل القاري يتشبث به ليل نهار حتى ينهيه ، فشلت شخصيا في التوصل معه إذ لم يخلني كتنس شعري لأنه لم يمنحني مفتاح الدخول إليه. ولكن لم يخل الديوان الثاني من إشارات ذكية تنبهت لها إيمان بذكاء واستغلتها بمهارة في ديوانها الثالث جاملة منها منها كاملا سيميزها عن زملائها الشعراء لسنوات طويلة قائمة. صدر ديوان «المشي أطول مدة ممكنة» عام ١٩٩٧ عن دار شرقيات في ٥٨ من القطع الصغير ، ويتضمن القصائد التالية : من أجل العيون بين غرفتني، ليس هذا برقا لا يا حبيبتي، زيارة، مساء في المسرح يحدد النقطة الضعيفة، أحيانا تنلبسني الحكمة، النعيم، العتبة، السعادة.

التفتت بإيمان في دار شرقيات بالصنعة، وتفرحت لكنتي خلعت من أن أشرح لها كم أحببت ديوانها الأول اتصافات وكيف أثر في ونام طويلا على وسادتي. كانت نحيلة بشكل واضح تدخن بشراهة كما يذخن الرجال في مجتمعنا أو النساء التافهات المدهيات للمدينة والتحرر أو المبدعات غريبات الأطوار وهي تنتمي بقوة وجدارة للغة الأخيرة. كانت ترتدي ثورته كاروه واسمة مستديرة بحبيوية وخيل إلى أن فرشات عديدة ملونة تخفي أسفلها. شعرها القصير فوضوي بجمال هويته الخاصة. كانت بسيطة نقية تلقائية وغير هادئة فلا يمكن تجاهلها ، لها حضور ساطع دون أنوثة تقليدية ملونة. مطلعة وذكية بمعنى الذكاء وليس استعراض العضلات الفكرية الرخوة كمن يقوم بالقاء

\* شاعرة واستاذة جامعية من الكويت.

واستغراقها في كل هذا أثناء ارتفاع سهيل الجرس وعدم استجابتها ثم توقفه عناداً أو احتجاجاً. لعل أجمل ما في الديوان إنه يثير هذه التساؤلات لدى القاري المتهنئ المخلص ويجعله يتخيل - مجرد التخيل - كيف توصلت الشاعرة لهذا التعبير أو كيف التقطت تلك الصورة.

أما التعابير الجنسية فلها نصيب ضئيل في هذا الديوان بحسب ضرورة موضعها في اللقطة دون افتعال أو حشر قسري كما تفعل بعض الكتابات المدعيات للتحرر والجرأة، الأمر الذي غالباً ما يفيد العكس تماماً. نعود هنا لفكرة القياس الرياضي لنية الشاعرة الواضحة بعدم طغيان صفة الجنسية وأولوية الإبداع الشعري بدلاً منها، مما ألقى الشعور بالقرن. تقول: (حوض امرأة نحيلة / يصطك يلونها الزمرد...) ص ٢٣. لا مفر من إدراك أن المشهد عنيف جنسياً، لكن الباهر رياضياً هنا هو موازنة المقطع بوضع العبارة الثانية (ركبة تتدحرج...) في هذا المكان بالذات، لأنها خففت تلقائياً من حدة التعبير الوصفي المسابق لها وجاءت مثل جرعة الماء الوفيرة بعد اللقمة الكبيرة. أما اللقطة الأخرى الباهرة على مستوى التواصل مع النفس فهي (جلس أمام المرأة في تدريب شاق / لازالة الرائشة التي تركتها شفتان على عنقي /...) ص ٢٧ لعل أول تساؤل يديهي خطر في عند قراءة هذا المقطع هو لم لا تسفل عنقها بلالاً والمسابين، أسهل وأنظف، لكن الإيهام النفسي - الأنثوي أقوى في تخيل جلوس المرأة أمام المرأة وممارسة عملية إزالة الرائشة - إن المواجهة بين الرأتين لذينة فلسفياً، المرأة التي تركت الرائشة على عنقها والمرأة التي تقسم الآن بالازالة، الاثنان متشابهتان ولكن مختلفتان. أما الأمر الآخر المؤثر رياضياً هنا هو اختيار تعبير رائشة لكلمة شفتان بدل طبعه أو أثر أو قبة الشفتين، هل أعطاه إيهام قوي بالفرق مثلاً، أو لصعوبة المهمة إذا نه من السهل غسل القبة أو الأثر الواضح وليس الخفي المعنوي المجرد كالرائشة.

أصل إلى تعبير آخر مؤثر فلسفياً ومثالياً تقول فيه: (أزاد نحولاً / كائنني أجهز نفسي / لطيران ذاتي) ص ٢٩ أول ما يلتفت الانتباه هو العلاقة بين النحول والطيران، وليس النحول المجرد بل المتزايد، ولعل العلاقة المألوفة في ذهن غالباً ما تكون بين النحول والضعف أو الوهن والمرض... إلخ. أما ربط النحول بالطيران، فتقليد يتوجه عفوي لدى الشاعرة بالانفلات والتحليق والتحرر والتحليق عالياً. لكن كيف يحقق لها النحول ذلك؟ هنا نجد إشارة غير مقصودة للفلسفة المثالية التي تقول بتجسد الروح من قيود الجسد (الهم الشهوات الرغبات العاطفة)، والنحول هنا يخدم الغرض تماماً في أنه يقلل من ثقل

الجسد ويساعدنا على تخيل تحليقه بعد أن صار خفيفاً. معادلة رياضية باهرة أجمل ما فيها قراءة ما لا نتوقعه أبداً، ولكن مع استعدادنا تلقائياً لتقبله لنجاء هندسة صف الكلمات قرب بعضها البعض، الأمر الذي يهيئ استعدادنا السيوكي-عقلي للقبول. أما النص الثاني المؤثر فلسفياً فهو بعنوان العتبة، تصف فيه الشاعرة امتزاجها التصفيي الدقيق أحياناً بالأصحاب الذين يشاركونها التفاعل والطمع، تقول (فجرنا ساعة / وأصبحنا أكثر هدوءاً في شارع المعز / حيث قابلنا شهيداً منزجاً / وطماناً أنه حي... / ويمكن أن يسترنق إذا أراد / ثم أنه لم تكن هناك معركة أصلاً) ص ٧٧. البديع في هذا النص ليس هذه الشرائح الشعرية الذكية فحسب بل المفرعات التي اعتادت الشاعرة إفلاتها في آخر النص، (.. وعندما قررت أن أتركهم جميعاً / أمشي وحدي / كنت قد بلغت الثلاثين) ص ٧٨. أن إنفرادها واستقلالها عن الجماعة تأكيد صريح لفرديتها وإصرارها على التقرد في آن واحد، مع فارق صغير في نظرية هيدجر عن الوجود الأصيل والوجود المزيّف، هو أن وجودها مع الجماعة (الأصحاب) لم يكن مزيّفاً أو مستلباً لأن كان فعلاً وشديد الحيوية. (قال الفيلسوف الوجودي هيدجر أن الوجود المزيّف هو فقدان الفرد لميزات الفردية حين يتبعه الجماعة، أما وجوده الأصيل فهو مقاومته لابتلاع الجماعة له) في مواضيع أخرى تقاضي القاري الفاظ وأوصاف شديدة الروتينية والاعتيادية سرعان ما تبديد الشاعرة بملادتها بمفرقات ذكية تشغل بهجة المقطع عنقول: (الزوجة / تلم أن الملابس النظيفة من جبل الغسيل / وتندوس على زهور السجادة / ربما ما زالت الزهور مبللة / براحة جسدين لم يكن لديهما الوقت الكافي / فحصلنا المنة من تصاعد الرب) ص ٤٨. الزوجة تكمل مسار يوم اعتيادي وتتابع مهامها الزوجية، لكن سرعان ما يشع للمقطع حين تضفي الشاعرة النخب على زهور السجادة التي تدوسها عشرات الخطوات يومياً دون حساب لركة ورقها أو ألها. ثم تكمل إشغال المقطع بتزويد الزهور بعزير من الحياة في قولها بإحتمال استمرارية نشوة الزهور من معانقتها للماشقين العجائين. لا بد أن نلاحظ هنا انتباه الشاعر ليقلل كل ما حولها، فمن من يرى زخرفة السجادة أو يعين من زهورها لم يتخيل إمكانية أن تكون: حية! ثم الموازنة الرياضية من جديد في شبك العبارات الوصفية في الزمن والمكان المناسبين بالتدرج المنطقي المخطط بذكاء وحكمة عقلية باهرة - البدء بالمشهد الروتيني ثم عبوره نحو تخيل حياة الزهور المطبوعة على السجادة والانتقال معها نحو فقرة أكبر في إحساس الزهور بالماشقين وتفاعلها معها

أما السعادة فهي ببساطة: (في آلات التجريف الجديرة بالحب / يسبقها أسنانها عادة / وتقلب بحياذ ذاكرة الأرض...) ص ٨٣.

# بانيبال BANIPAL

## العدد الأول .... مرتقى الإبداع

قراءتها للجمهور المطالع بالانجليزية .

في الحوار الرئيسي يتحدث سركون بولص عن رحلته الطويلة (حقاً) منذ خروجه من العراق بدون جواز سفر ووصوله إلى بيروت لا يحصل سوى حقبة بها مخطوطة لترجمة (الملك لير) أرسلها معه صاحبها الشاعر جبرا إبراهيم جبرا إلى صديقهما يوسف الخال.. ثم القبض عليه لاحقاً لعدم وجود أوراق إثباتية معه وتدخل غادة السمان لدى الرئيس اللبناني .. ويغير سركون بين العودة للعراق أو أي مكان آخر.. ويختار المكان الآخر .. أمريكا..

الحوار الطويل والمتع يتابع فيه الشاعر رحلته حتى وصوله إلى مهرجان عُمان الثاني للشعر العام الماضي وكيف كانت صدمته الجميلة بوجود قراء له .. في الوقت الذي -ربما- يفلت عنه النقاد. ويجد القاري مراجعة مهمة لأخر أعمال يوسف الفهد (أطلال النهار) للنقاد فيصل دراج وتشير المجلة إلى أن عدد يونيسكو القادم سينشر مقتطفاً من الرواية.

المحرر المساعد للمجلة هو الكاتب: صموئيل شمعون، أما مستشارو التحرير في بانيبال فهم أرموت فيلر، هشام ظراي، بيتر كلارنله، محمد علي فروحات وسيف الرحبي.

ويشرح الرسام فيصل لعبي أفكار رسوماته الشرقية في القسم الفني من المجلة بما يؤكد على رعاية المجلة للأدباء والفنون معاً، الأمر الذي جعلها تحمل اسم بانيبال المشتق من آشور بانيبال، آخر الملوك الآشوريين العظام المؤسس في نينوى أول مكتبة في الشرق الأوسط القديم، لا تزال ملامحها المكتشفة تحكي قصة الخلق والطوفان وجلبامش والكثير من الحكايات والأساطير والأمثال والصلوات تتمثل BANIPAL للروح ذاتها الراعية للآداب، بريانتها ومحتواها بجذبتها وجديتها وتحقق حلماً شخصياً للكثيرين - وأنا منهم - بوجود نافذة يطل منها الأدب العربي المعاصر على القراء في الغرب.

أشرف أبوإليزي

بمشاعره فرح وغفر كثبت الناشرة والمحررة افتتاحية عددها الأول من مجلة BANIPAL ثلث السنوية والصادرة في فبراير ١٩٩٨، تقول مارجريت أوبانك (يحدثني بعض كتاب العربية عن نقص حاد لترجمات الأدب العربي إلى الإنجليزية، موعزين إلى أنه محض مؤامرة ضد الثقافة العربية، بل وأجهاض ضد العالم العربي برمته. ومع علمي بوجود عوائل، فقد قررت أن أغض النظر عن أسئلة لا تجد لها أجابات، تعود قضايها إلى قرون خلت، وإن أبدا .. هكذا)!

والبداية قوية لمجلة رائدة في مجالها كانت هناك - كما نظم - محاولات المؤسسات رسمية وجامعات لترجمة إلى الإنجليزية - أو غيرها من اللغات - لكنها لم تكن تخرج عن سياقين : الأكاديمي بالغة الضيق، والاقليمي يتعصب الشديد، لتأتي هذه الدورية الجديدة، خارج السياقين معاً .. وغيرهما!

مكناً نرى في اختيارات الترجمات : افاني مهيارد الجمشقي (الونيس) قصائد : (كمال أبوديب) الريح (صلاح نبازي) مرتقى الأنفاس (أحمد ناصر) حكاية فراشة (غازي القصيبي) وقصائد أخرى كتبها هشام شفيق، مي مظفر، ناتالي حنظل، خالد النجار، خالد مطوع، محيي الدين اللاذقاني، وعبدالقادر الجنابي.

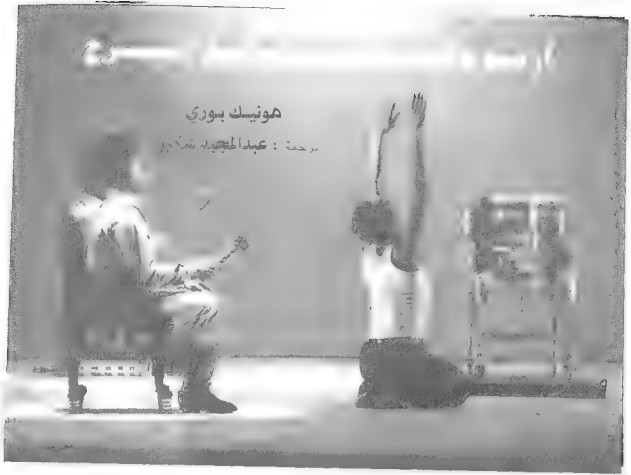
ولم تكن النصوص القصصية باقل حظاً، حيث يجد القاري مسامعات زكريا تاسر وطرايق الطيب وعبدالله صخي

وصموئيل شمعون (المشارك في التحرير والتصوير) وحسونة مصباحي وغيرهم.

هذا عدد أراء ومراجعات وتحقيقات: تكتب مني نجار عن تجربة خالد المالح ودار الجمل للنشر والتي أسسها بعد ما استقر به المقام في كولونيا (ألمانيا). ويقترح محمد علي فروحات قائمة للترجمة تبدأ بأحمد فارس الشدياق وأونيس وهدي بركات ونزار قباني والمغروط وأخرى مسرحة لسعد الله ونوس، مروراً بروايات وقصص عراقية الداخل والمثقف مثل محمد خضير ونجم والي والأعمال الخليجية المعاصرة. ويختتم فروحات بقوله: إن تلك القائمة تضاهي إلى الأمام للصربية والسودانية والشمال أفريقية لأنها من الضرورة أن تتاح



الغلاف بريشة يوسف عبدلكي



هونيست بيوري

مرحمة : كعبدا الحظيرة بغير

واقترح أشكال جديدة ولطقوس الحقيقية، كما قال بروك ، فتعلق الأمر بالنظر نحو الثقافات الأخرى (ثقافات الشرق على الخصوص) أو نحو الماضي القديم للتقاليد الغربية، والجواب دائما هو البحث صوب الثقافة التي مازالت قريبة من الجذور.. الثقافة المستعملة للأسطورة.

كيف نفهم حركة الرجوع الى الأصول، هذه، بتحديد المحتوى والرهانات، دون الاستعانة بالأنثروبولوجيا ؟ وهذه الأخيرة لا تتخذ كموضوع للدراسة هذه الثقافات حيث الفكر الأسطوري والممارسة الطقوسية تشكل قاعدة الحياة الفردية والجماعية؟ وهناك ما هو أكثر: إن الأنثروبولوجي المعاصر - من ليفي ستراوس الى بلانديي أو كلاسترس - يجد نفسه أحيانا في لقاءه بثقافة الآخر، خاضعا لأغراء ترقب الدروس المستوحاة من الفكر الأسطوري تبعا للأجوبة المطروحة على أزمة ثقافته الخاصة. هكذا فالأنثروبولوجيا لا تزود فقط بأدوات التحليل، ولكن تكشف أيضا ، داخل خطابها الخاص، عن تماس غريب مع متطلبات مسرح مسكون بنموذج ثقافة مفقودة، إنه من هذا المنظور المتشغل في الاستعمال المزدوج الأنثروبولوجيا يتضح تماما ظهور هذه الأصناف من الأسطوري والطقوسي من جديد

«إن الثوبة الأكثر استعمالا في الانجاز هي في نوع من الرجوع الى الزمن،

أرتو»

لما أرتو الى الماضي البعيد يبحث فيه حتى يستطيع المسرح استعادة بعده الأول، وحده اللجوء الى هذا الماضي - يعتقد أرتو - يستطيع أن يحيي الفسيفساء ، كما لو أن المسرح والأصول لا ينصلان، وقد بدت في مقاربة مشروع أرتو عبر الأنثروبولوجيا خطوة ضرورية لتفجير حمولته الثقافية التي تجعل من المسرح أحد المجالات المفضلة للبحث عن النياييع.

### من المسرح الى الأنثروبولوجيا

إن الطريق التي قادتني من المسرح إلى الأنثروبولوجيا ، ومن التفكير في الممارسة المسرحية المعاصرة الى تحليل نصوص أرتو، بدأت بالنسبة إلي، كما بالنسبة لأخرين، من قبيل، من التجارب المسرحية الكبرى لسنوات الستينات، جروتسكي وباربا، بروك والمسرح الحي، كلهم حاولوا ايجاد اصول المسرح

★ كاتب من المغرب.

في المسرح المعاصر، عبر إعادة استثمار سيرورات الرجوع الى الأصل الى المركز وعبر إعادة اقتحام الوحدة التي شكلت قطب التجارب الكبرى لسنوات الستينات.

### حيث يصبح أرتو المفتاح

شكلت الطريق، واسطلة أخرى ظهرت على ضوء الأنثروبولوجيا، حقل شاسع يفتح ويهبط بإعادة تعريف اللغة المسرحية بواسطة استعادة ملكية الطاقات المفقودة للعلامات القديمة، إن مسألة الفعالية وقوة العلامات في المسرح - الحاضرة في قلب محاولات جروتسكي وباربا وبروك والمهرج الحي - تميل على ذلك الذي سماها في جذريتها انتونان أرتو، وعليه إذا كان موضوع العودة الى الينابيع لدى أرتو له إحالة لأجل التفكير في المسرح المعاصر، فذلك باعتباره محاولة لإعادة امتلاك اللغات البدائية، بالنسبة لأرتو، ترتبط إعادة اكتشاف الينابيع بالبحث من نقطة الانطلاق، عن مبدأ للتوجيه لأجل الابداع، وايضا يجب قراءة تصوراته والاستماع الى خطابه في ارتباط بمستلزمات الفعل ذاته، إن أرتو هو الذي ذهب بعيدا في طرح جمالية مسرحية مبنية على الحكاكة باسم العودة الى للممارسة القديمة الفعالة والاجرائية للعلامات.

إن إعادة اقتحام لغة أصلية، حيوية خلاقة للحقيقة بواسطة المسرح، لا تنفصل عن المطالبة بثقافة أخرى... ثقافة أخرى حيث يشكل الشرق والمسيك النماذج المفضلة، لأن أرتو كان له عنها الحدس الصحيح فالفعالية المفقودة في العلامات التي يريد ايجادها في المسرح، لا يمكن أن تظهر إلا بطريقتين مختلفتين في التفكير بما في ذلك الحقيقة والانسان وعلاقة هذا بتلك وليس لها معنى إلا في إطار تفكير مسرحي - ديني كما تحمله الأنثروبولوجيا، على هذا المستوى يوجد انسجام عميق بين متطلبات أرتو، وكل مشروع أرتو يأخذ معناه وحمولته في علاقته بهذه العقلانية الخاصة التي تبرزها الأنثروبولوجيا، ظاهريا، من غير عقلانية ثقافات الفكر المسرحي - الديني، هذه الثقافات - تقول الأنثروبولوجيا - تركز على منطق آخر، طريقة أخرى في التفكير وتنظيم التجربة - إنه ضمن هذا المنطق تندرج فعالية الممارسة الرمزية، هكذا تأتي الأنثروبولوجيا لتثبت صحة حدس أرتو، ولتظهر كل أصالة مشروعه، عالم أرتو بالفعل انتقال المسرح خارج قفص الجمالي Exthétique نحو حقل الثقافي - le culturel.

### من الرؤية نحو الآخر الى المسرح كثقافة مضادة.

يمكن للمسرح، بالنسبة لأرتو، أن يمنح امكانية للخروج - بالمنطق التحليلي والتفريقي - من الثقافة الغربية من أجل اقتحام، ليس فقط جمال رؤية مسرحية للعالم، ولكن من أجل تغيير الثقافة أيضا. يقترح أرتو رؤية محددة لمسرح قادر على استعادة

ملكبة منطق يقضن في الوقت نفسه، رؤية مغايرة للعالم وتمثيلا أكثر للشخص والجسد وممارسة أخرى للغة

إذا كانت «الثورة الأكثر استجمالا في الانجاز هي في نوع من الرجوع في الزمن» كما صرح أرتو منذ سنة ١٩٢٧، فليس ذلك بمعنى البدائية البهيمه إنها باسم بقطة ثقافية حقيقية يذلة تركز على نماذج الاصول في ماضي الثقافة الغربية، يقترح أرتو معلمين:

١ - الترجيع يدب القديمة والمسرح الاليزابيثي، المؤسسان على طاقة الحكايات القديمة والمتضمنان لقدرة معينة على تحويل القوى وإقامة العلاقات مع الغيبي L'invisible، ويراهما مع ذلك محدودة وانها ليست للنماذج للكايفية التي تزدود بالاجواب الصحيح.

٢ - الاحالة على الطاعون والكيمياء، هما قويا جدا، فالاول يحيل على قيمة الاوبة الكبرى باعتبارها عيد القوى الغيبي والثانية تحيل على هذه المعرفة الخفية، على هذا العلم للعلامات التي عبرها ترتبط التقاليد الغربية بوحدة المذاهب الباطنية L'unité des ésotérismes، لكن على الخصوص عبر النماذج الكبرى للآخر الثقافي، حيث تقدم أرتو كليا في عمق النطق الآخر لثقافة قادرة على تأسيس مسرح يصبح سحرا رسميا، وهامنا تحضر في الحقيقة المقولات التي بواسطتها تعرف الأنثروبولوجيا الفكر السحري - الديني Magico - religieuse.

إن الرجوع الى الينابيع في المسرح يعني فعلا بالنسبة لأرتو، اقتحام منطق يقرب فكر الوحدة L'unité (التي لا تفرق بين مستويات الحقيقة لا في الانسان ولا في السكون ولا في المروء من المرنى الى الغيبي) بتمثيل للغة، قوة حاضرة في العلامات كما في الاشياء وفي الانسان نفسه.

انطلاقا من خطاب أرتو فإن الأنثروبولوجيا تمكن من الاطاحة جيدا برهانات مسرح أقل انشغالا بتعريف مقولات جمالية جديدة من أن يقترح تجربة ثقافية مغايرة جسرا لنوع من الثقافة المضادة. إن المسرح مؤسس على وحدة سيكو- فيزيائية متوحد، وجسد متصاين مع العالم، قادر من جديد على تحريك الطاقات وجعل القوى تبادر، لذلك فإنه يمكن أن يمنع الممثل فرصة أن يكتشف ذاته وأن يبين للمتفرج الطريق الى عالم آخر للكينونة، وإلى كيفية أخرى للحضور لدى الذات ولدى الآخر ولدى العالم، ويمكن أيضا - أي المسرح - المتفرج والممثل من أن يصل الى تجربة عادية وال معرفة بالجوهر الداخلي كما بجوهر الأشياء وإلى تحكم في الطاقات والقوى.

إن هذا الاقتران مازال حاضرا، اليوم أيضا في أعمال بيتر

بروك ، يوجين باربا ، من جهته يستمر في استكشاف الطريق الى مسرح يترك باعتباره فضاء لجسد غير عادي له حضور وطاقة ، يفرض الالتفاف بالآخر (الثقافة الشرقية)، أما جرويتسكي ، الذي يشتغل على فكرة الانجاء Notion de Performer ، (التي تنفذ الحدث، حدث حيث الجسد والجوهر في تأثير متبادل Erismos) فيقوم نحو اشكال الرقص والحارب، والاحداث الهابيتية (نسبة الى جزيرة هايتي) الا تكون هذه المحاولات طريقة لاثبات إمكانية التفكير في صورة أخرى للجسد بأشكال مختلفة؟

### صورة أخرى للجسد أو راهنية الوثنية Paganisme

هذه الصورة المغايرة للجسد تطرح بالعلم - وهو ما تساعد الانثروبولوجيا على صياغته - مسألة الراهنية المكنة للسمنطق الوثني، والرواية المغايرة للانسان التي يقرحها، ولا يتردد مارك أوجي في الحديث عن راهنية الوثنية ، راهنية حدسها مفكرون مثل نيتشه ويطاي، ويمكن أن نضيف إليهما أرتو، والذي يشكل راهنية المنطق الوثني هو بالتصديد بعدها الانثروبولوجي، رؤية الانسان رؤية متعددة ، بشكل آخر، في هويته ، في علاقاته بالآخر، وبالكون، وبالقوى الغيبية التي تعمل أحيانا أسماء الآلهة.

سئل مؤرخا ، مجموعة من الانثروبولوجيين ، ومؤرخي الأديان حول أجساد الآلهة les corps des dieux وقد أشار السؤال كما لاحظ ذلك جان بيير فيرنانتس - للمسألة التي طرحها المقابلة بين الجسدي corporel والالهي Divin في قياس كون الآلهة مرتبطة بمثل الانسان ورؤية شرطه (أي التمثل)، الا تستطيع الانثروبولوجيا - انطلاقا من ثقافات الفكر السحري - الديني - ان تفتح الباب لمجموعة من التساؤلات حول جسد الممثل في المسرح؟ هذا الجسد الذي يمكن للقول إنه «للآلهة» لأنه يراجعه مقارعة المرثي والغيبى .. هذا الجسد باعتباره جسدا وثنيا ، البدني هو شكل لتعطيم الحدود جسد سيصبح بدوره «نفسا طاقة عظيمة نورانية مجدا إشرافه... جسد طاقة ، مسكون تابعا، جسد متعدد لا يمكن حصره في شكل واحد لأنه لا شكل يستطيع تعجيد عادات قوته ، وللمسرح فضاء لجسد حطم الحدود، ليست هذه أحد المطالب الجوهرية لأرتو؟ هو أيضا جسد مسكون ومتعدد، تمرره قوى تتجاوز فردانيته، والممثل الأرتي (نسبة الى أرتو) يستطيع مجابهة الخوف والدخول في علاقة مع الغيبى ، والتحكم في التشبهات وإعادة انخراط الانسان في المغنطيسية الغامضة لطاقة الكون، بل وأكثر من هذا، إنه وسيط بين المضادات ومستويات الحقيقة، يأخذنا الى يتابع النظام الثقافي نفسه.

### الممثل الوسيط و «البطل الثقافي»

إن الممثل بموصافات أرتو، الذي يشمل الذكر والمؤنث ،

يتمثل في الوقت نفسه مسؤولية اللاتمييز والاختلافات تماما كالبطل المؤسس للنظام الثقافي الذي تحله الانثروبولوجيا ، وعليه فـ «البطل الثقافي» هو الذي يقيم الاختلافات (خاصة الاختلافات الجنسية) محافظا دائما في ذاته على علامة اللاتمييز الأصلي، وهو خالق نظام تقوم فيه اللاتمييزات ، لا يصدر عنه أقل من أسبقية لقانون التقسيم الذي يطبع المورد من الطبيعة الى الثقافة. ليس هو اللعب نفسه على اللاتمييز والاختلاف بين الجنسين الذي نجده ضمن الرؤية الأرتية للممثل ؟ بعيدا عن الصورة التقليدية للمسرح باعتباره فضاء للتذكر ، والانزلاق بين الجنسين / المثل والآخر. فإن الممثل الخفي في كتاب «المسرح وقرينه» الذي له في الوقت نفسه جسد مذكر وجسد مؤنث مجتمعان في النفس، يأخذنا في الحقيقة الى الرؤية المحددة للممثل في نوع المسرح الأولي، وهما نحن مأخوذون الى اليتابع نفسها لتشكل الثقافي Le culturel.

إن البطل الثقافي (إذا كان يحتفظ بشيء من اللاتمييز الأولي) ينطلق أيضا من الالهي Divin الذي بواسطته بدا في وضع القطعية ، فتتأقلمه الجوداني Son Ambivalence ولا تميزه يتعلقان بالطبيعة ويتعلقان أيضا بالآلهة، إنها المزية التي يشترك (أي البطل الثقافي) فيها معها (أي الآلهة) والتي يبعد إنشاءها، نوعا ما لصالح الانسان.

يندر الامتياز «الالهي» / الفوق - إنساني لممثل مسرح القسوة كليا ضمن منطق وظيفته (أي الممثل) بطلا ثقافيا. ويوجد البطل الثقافي - كما يؤكد الانثروبولوجي - نوعا في المسافة الفاصلة بين الآلهة والانسان، لذلك يمثل غالبا في الشعائر مقمعا، يقينا أن الممثل الأرتي لا يتقدم ضرورة مقمعا ولكنه ليس دائما مجرد حامل لبعض العلامات الالهي.

والممثل أيضا ، شانه شأن البطل الثقافي مؤسس للأصول، ومنجز لتلك الحركة الأولية «حيث الانسان - يقول أرتو يصبح بجسارة سيذا لما لا يوجد بعد ، ويجعله يولد» يولد باعتباره ممثلا Acteur لثقافة يدين فيها الأشكال التي مازالت تعمل آثار الفوضى Chaos، إنه هكذا يصبح مركز إدراج شعوري / شكلي Formelle يجعلنا نصل الى المباديء الكبرى للعنق الأسطوري الطقوسي.

✽ هذه الترجمة هي لجزء من دراسة مطولة «مونيك بوري» Monique Borie عنوانها الأصلي Artaud et la quête des sources au théâtre ، ظهرت في مجلة Art Press .

في عدد خاص بالمسرح تحت عنوان: le théâtre : Art du passé/Art du present

في سبتمبر ١٩٨٩ ١٢ صفحات من ٢٢ الى ٢٥ ، والدراسة عبارة عن مقارنة - انثروبولوجية لمشروع كثنوتان أرتو المسرحي ، من ثمانية مستويات قمنا من هذا الجزء بترجمة خمسة منها، أما الثلاثة الباقية فهي:

- المسرح والصورة في المنطق الأسطوري - الطقوسي.

- قوة العلامات والفعالية الرمزية.

- السحر باعتباره أفقا.

# السيرة الحيرة

محمد الطاهر أحمد

تجعت في بئس الماهي مكانا وزمانا حيا نابضا، رفعت الستارة عن أعماقه وبوابته فبانت روح المحلة، ببساطة بنيانها، وشوارعها، وأسرارها، ونسائها، ومنهجا، وحرفها، وشخصياتها الأصيلة المؤثرة التي اختارها الكاتب للتعبير عن الزمان والمكان بطرقه الخاصة.

لجأ الكاتب إلى تسمية المحطات «سيرة شبه ذاتية»، نظرا لشمول المحطات سيرة المحلة وأهلها، وعدم تركيزها على ذات الكاتب، مما استوجب هذه التسمية «سيرة شبه ذاتية» التي تحسم المسألة، مع تأكيد عدد كبير من الكتاب على روائية المحطات، وإصرار البعض على فريدة النص كعمل فني جديد.

**الظهرة :** والظهرة محطة صغيرة في مدينة طرابلس، تعيش أربعينات هذا القرن، تعيد إليها المحطات الحياة فتظهر أزقتها المترية، وبيوتها المنخفضة، وشوارعها الخالية من الحركة، عديمات النساء، وأهلها الخليط المزج من السكان العرب، واليهود والبطليان والمالطية.

تعود الأسماء القديمة للشوارع والحارات، وتعرف على الحرف التقليدية، والحكايات، والأدوات، والعادات، وتكتمل أمامنا ملامح وجوه شخصيات متعددة ومتشعبة، نعرف عليها بمحبة، كأننا نستحضر مع الكاتب ذكريات غابرة، شهدناها معا، ووجوها مالوفة نعرفها، وأزقة ودرجات عليها. تعود الحياة للمحلة فنكتشف علما متوقعا يكاد يظننا قاسية، يستعد لتحولات كبرى. ابن الحلة الصغيرة الثائرة بين الأزقة المترية، يغطن إلى كثر الغابرة، فيقتسم زعمها، ويعني الرابية التي أعطت القرصة دائما للرؤية بوضوح، وساعدت على انبثاق أدوات الوعي والتجربة.

الدينه الضعفة المتسعة التي خاف الطفل الغريب من أن تخطفه أو تحضه بأسنانها الشريرة، تقنع زراعيها له، ليفور في أحضانها وكانها أمه «مصالحة».

فيستجيب لاندائها الصامت بدبيبها العظيم، وبروحها المضطربة، وكأنه جزء أصيل منها وأمالها ومستقبلها.

في القاهرة وجوه جديدة تظهر، وعالم تتضافر الكلمات والجمل، لرسم ملامحه، وتحريك عوالمه، وإعادة العرج إلى الصورة القديمة، بتاريخه المنقضي، تنتقل الصورة من المحلة إلى القاهرة مباشرة، وكان المسافة قصيرة، وكان القاهرة ألق المحلة الكبير، أفق ساحر ومعقل، تمر فيه الأحداث وتتطور الحوادث، فتفرق معها ابن المحلة، تجر في روحها العظيمة، قشة في النهر الصاحب.

**نوططة:** الكتابة الأدبية، عملية خلق تنشي عوالمها، وترسم بيئاتها وشخصياتها وعواطفها، وتفوس في صميم الحياة، بتناقضاتها ونوازعها، وتصور الأحاسيس والمشاعر الإنسانية، في صياغات أدبية لها قواعد، وفنونها وأدواتها التي تشكلت من خلال تجربة طويلة، من الإبداع الإنساني، من الأجناس الأدبية المرسله نثرا، الرواية، والسيرة الذاتية، واليوميات، والذكريات، والرحلات، بعض هذه الأجناس يستلهم إبداعه الأدبي من الواقع (بالمحاكاة أو التاريخ)، والبعض يستمد من الخيال الخلاق تكويناته وعوالمه. وبالطبع تمزج أحيانا هذه المصادر وتتعدد، بنسب مختلفة، من كاتب إلى آخر، ومن تجربة إلى أخرى، متيحة فريدا من التدخل بين الأجناس الأدبية، تضعنا في مواجهة أعمال بتقنيات فنية غير مالوفة تحتل أكثر من تصنيف.

وهنا أقصد بالتحديد العلاقة بين الرواية والسيرة الذاتية، والأجناس القريبة منها كالذكريات، واليوميات، من خلال كتاب يطرح أسئلة هامة، حول تصنيف الأجناس الأدبية، الكتاب بعنوان «محطات .. سيرة شبه ذاتية»، للكاتب الليبي كامل حسن المهور<sup>١</sup>.

**حفاوة :** لم يلم كتاب أدبي من الاهتمام في ليبيا ما خص به كتاب «محطات»؛ من قبل شرائع واسعة من الأوساط الأدبية والثقافية، لأسباب عدة منها أن كاتبه أحد رواد القصة القصيرة في ليبيا، قدم مجموعتين قصصيتين مميزتين ١٤ قصة من مدينتي عام ١٩٦٥، والامس المشنوق، عام ١٩٦٨، ثم شغل مناصب رفيعة، كوزير للخارجية والنفط. وبعد سنوات طويلة من الابتعاد عن النشر، عاد الكاتب بإرهاصات سنوات عمره الستين، ليقدم «محطات .. سيرة شبه ذاتية».

شهادة حية وتابضة عن «الظهرة المحلة التي نشأ فيها الكاتب سنوات طفولته الأولى، والقاهرة التي سافر إليها في سن العاشرة، مرتريا في أحضانها، ملتصقا بأحداثها في غمار حوادنها الجسام، ومشكلاتها الكبرى في تلك الفترة. ومن أسباب الاهتمام الكبير بالكتاب، قيمة الأدبية والتاريخية الهامة، ونجاحه في تجسيد ملامح البيئة المحلية، بتفاصيل ظروفها الصعبة في فترة حائلة ومضطربة لم يتطرق إليها أحد، جماعت الأحداث الكبرى، بالاستقلال وتطور النفط والتطور المعصري، لتتبع تلك الملامح، وتذوق التفاصيل وتطوى صفحات، أعاد الكاتب تصييرها وتخصيصها من جديد، بلغة أدبية رفيعة، وذوات فنية متطورة،

\* كاتب من ليبيا

**اكتشاف الذات:** محطات المهوور خطوات حثيثة لاكتشاف الذات، ونظرات عميقة متفحصة للتعرف على النفس، الخروج من حصارات الرمل والعزلة.

كل خطوة تتجه نحو معرفة جديدة بالهوية، تزيج الظروف المشوهة والطائرة، وتتبع الأصل للتعرف على الواقع بظروفه النفسية، ومعطياته الصعبة من خلال الاحساس بخطر الفراغ الحضاري، والدعي بالخصخصة الوطنية وخصوصيتها، وضرورة استكمال مقوماتها وسط خلاط الأقوام والثقافات الراقدة، في حين صغير يتعرض لأخطار التشويه والتدوير، وسط المجاعات والفقر والاحتلالات المتتالية.

القاهرة أعطت هذا الوعي، مزيداً من الخصوصية والوضوح، لتكتسب الذات المعرفية الحقيقية لهوية الحلة، وتنفذ بتأثيرها المتعاضد نحو استكمال الهوية الوطنية، وكسر العزلة، والاتحاق بمرحلة المنطقة التي بدأت تتشكل من جديد آنذاك، وتنهض من سباتها لاستعادة أصالتها وثقافتها وحريةها، للخلص من الظروف التي أسفستها وأضعفت إحساسها بذاتها، ومعرفتها بثقافتها وشمسيتها.

**براهين الرواية:** انصرام كون محطات المهوور رواية يوربدون عدة حجج منها، تعدد الضمائر في المعطيات، وتقسيماتها الفنية، وتعدد مستوياتها السردية والحزائية، والبعد عن الأسلوب التقليدي في تناول السيرة الذاتية، وأيضا غياب الاسماء الكاملة، والالتقاء بالاسم المجرد، مع رسم ملامح شخصيات واضحة، واستطاعتها نفسيا، وبإدوات فنية دقيقة، أيضا وضوح الزمان والمكان، وغياب وجهة النظر الشخصية والنسبية المعتادة، كذلك اللغة الأدبية الراقية والتصورية، وحرية الكاتب في التعامل الفني مع شخصوه من خلال تمييز شخصيات، وتعددها، والجهود الفني في ابتكارها ورسمها، والتدخل في إعادة كون ضبابي، مآكان ليعت من جديد، لولا التصوير الفني، والاشتغال الروائي على النص.

**براهين السيرة الذاتية:** من أنلة هذا الرائي، غياب القصد الروائي الذي لو توافر، لكانت بنى المحطات أكثر قبولا كرواية، مع الدقة الزائدة في تعامل الكاتب، مع ذكريات مشوهة ومخزونة ويحذر شديد، خاصة من الناحية الاجتماعية، وحزم الكاتب في الابتعاد عن التجارب الشخصية السلبية، مما حد من انفتاح النص، وزخم الاصطراع، كذلك كون السيرة الذاتية جنسا أدبيا، له مكانته وأساسه الواضحة في النص، مما لا يدعو الى البحث عن هوية أخرى له، لا تصيف شيئا لكاتب جميل مبدع.

كما يؤكد أصحاب هذا الاتجاه، على خلو المحطات من الخيال باعتبارها على الذكريات الخاصة والعامة، والحرص على حدودها ونقته.

**جنس أدبي جديد:** يؤكد بعض الكتاب على حرية المبدع في إضفاء مضامينه، وفرض شكله اللاحق، على أشكال وتقنيات مسبقة، ومن هذا المنطلق يفترضون أن للمحطات نص أدبي، تصعب إحالته على الرواية، أو السيرة الذاتية، لأنه قائم بذاته، كتجربة أدبية جديدة، قد تكون مقدمة لجنس أدبي، يستوعب معطيات الظروف المحلية، ويقدم إضافة بقدرته على خلق نمط جميل، قابل

على التعامل مع البيئة المحلية بعناصرها وإدواتها ولغتها. كما أنهم يستندون في ذلك على تراجع الأجناس الأدبية، بتداخلها وانفتاحها، وتعدد المحاولات والاتجاهات، في عالم يعيش تطورات متلاحقة، تتيح عن قوالب جديدة متطورة، تلاحق تغير الظروف، وتنفذ المعطيات، واتساع المآراك والمعارف والعالم، مع خصوصيات التجارب المحلية، وتميزها بمتطلبات قد لا تعطىها عنها، أجناس أدبية تكونت في بيئات مختلفة وغربية، ولهذا فانصرام هذا الاتجاه، يقدمون المحطات كجنس أدبي جديد، يمثل بيئة محلية متكاملة، موضوعا وتصويرا، ولغة وبناء.

**رؤية الكاتب:** في مقدمته للكاتب، يلمن الكاتب الى صعوبة تصنيف نصه فيورد دوما سيأتي ليس تاريخا، تسجل به الأحداث على نحو محايد كما يدعي بعض كتبة التاريخ، ما سيهيء ليس سيرة ذاتية، وإن ليس هناك قيمة، ولا فائدة في حياة شخص واحد، دون ربطها بعياة الآخرين، والصفحات القادمة ليست سجلا لأحداث بعينها، أو تقريراً عن وقائع بذاتها، مرتبة حسب تاريخ إيمانها، وما سيرد ليس رواية، أو قصة، يشكل الخيال جزءا كبيرا من ترتيبها.

وهي ليست مذكرات، ولكنها على وجه اليقين ذكريات تم تسجيلها في الذاكرة دون قصد، وربما دون ترتيب، واعتقدت أنه قد حان الأوان للإفراج عنها، «محطات من ٢٤»

**أسئلة النص:** هل هناك ضرورة لتصديق هوية جنس أدبي وتصنيفه، والتقصص في وضع قوالب مسبقة، اكتملت في بيئات مختلفة، ومطابقتها بنشأج أدبي لاحق؟ هل يحتاج المبدع شهادة ميلاد، تقر جنس عمله، أو الأولى أن تعطيه حرية التعاطي مع النكتيات والاسس الفنية، بما يتناسب ومآلاته وإدواته، ورؤيته الفنية؟ لقد حرك كتاب محطات .. سيرة شبه ذاتية، في الوسط الثقافي في ليبيا موجات من النقاش والبحث والاهتمام، تعطي قيمة كبرى للأدب الذي يتعاطى مع الواقع المحلي، ويجعل معيئة الذات الكبرى للجموع، بماضيها وحاضرها ومستقبلها، وخصوصيتها التي تحتاج الى جرأة الاكتشاف، وصديق الأدوات، وأصالة التجربة، لتكشف عن معدنها وتعطي خلاصتها وخصبها.

ولعل انطلاق الأسئلة حول نص أدبي هام، يقدم مزيدا من الأفكار الجديدة، والإبداعات المتشوعة التي لا يقتصر تأثيرها على منطقة بعينها، بل تمتد لتتفاعل مع المعطيات الأدبية العربية، في تجربة عصرية مفتوحة، تسعى الى التواصل والتواشع، لتكتمل التجربة القومية والخصوصيات المحلية الصلبة التي في جملة تنوعها، تقدم خلاصة تجربتها الأدبية الصادقة، القادرة على التوحيص، والتعريف بالضمون الإنساني والحضاري، في عالم متنوع يحرص على التعريف بذاته، وحشد أمكاناته الفكرية والأدبية وإغناء ثقافته بالبحث في الجذور، وتقديم الإبداع الجديد.

وتوافر الثقافات المحلية، تقني شكلا ومضمونا، النسخ الذي يغذي الشخصية العربية، في مواجهة ثقافات أخرى، تنقوى في كل مكان لتكتب قدرتها على الانتشار، وجدارتها في اكتساح الثقافات الأخرى.

✦ كامل حسن المهوور، محطات .. سيرة ذاتية دار الرواد، طرابلس ١٩٩٥.



## ترجمة وتقديم: البشير التهاجي \*

## رسالة الى الناخبين في «شارنت»

التقدم الى الانتخاب، وأنا غير مكرث بالملفي، متشغلا فقط بمستقبل البلاد لكن، اذا اراد مواطني الاعزاء ان يحيطوا علما بسمعتي من خلال البحث في السنوات الماضية من حياتي، فلن يجدوا غير نزعة لا امتالية تامة، وهادئة وصلبة، ست عشرة سنة من حياتي تلك محضتها لاكثر الخدمات العسكرية فسوة وجاء، وجلة ما بقي منها نذرت للرسالت العنيفة، حياة صرامة، وبعدة عن قيود وديانس الاحزاب. لقد اجهت نفسي في الحصول على تلك السعادة والعافية به، وهي التي اقتضت مني عدم الخضوع لأي قوة، اذ لم تكن اقبل ان ابحت عن أية حقة. وتلك كانت قد ايقنت ان هذا التردد الفكري والروحي، تلبه خلال الحكم اكثر من المعارضة لانها والسبب في ذلك ان القوى الديكتاتورية التي تطمع الى ان تكون كذلك تستطيع ان تأمل في رشوة الخصم في الاطاحة به، ولكن لا أمل لها في النتائج على حكم لا يدين لها بحب ولا بكرهية.

ولو كانت الجمهورية تعرف كيف تتلاهم من نفسها، فلها تستعير ضمية لأولئك الذين يفكرون ويتصرفون على نحو ما ذكرت، على انها تستطيع ان تنجو من كيدهم ما دلم عليها ان تكون حكومة للجميع عن طريق كل واحد، وحكومة لكل واحد عن طريق الجميع، وهو البداية التي تتبني عليه كل حكومة جيدة، وانني على استعداد للمساهمة في بنائها بنصبي من الأعمال في حدود طاقاتي، عندما تكون فرنسا واقفة، فمن يستعير الجلوس للتأمل؟ حينما يقوم البرلمان في إطار مشاورات حرة بالمصادقة على الجمهورية للجنة نيابة عن الشعب فإنه يتحمس علينا ان نسمى بكل جدية الى تشكيلها على صورة الجمهوريات الحكيمة المسالمة والسعيدة، التي عرفت كيف تراعى الملكية والامرة والذكاء، الشغل والشقاء، جمهورية تقومها حكومة مترازمة ووزيرة مثابرة ومقتصدية لا تتقلل كامل الشعب، تستشرف وتتنبأ بمطالبه وحاجاته، وتدعم تطوراتها الواسعة، كما تتابع له العيش في كنف الحرية، والازدهار بكامل قواها.

ان اطالب منكم مواطني الاعزاء اصولكم - ولن اعود لزيارة شارنته الجميلة بين ظهرانيكم، الا بعد ان تكونوا قد اتخذتم قراركم.

إنني اؤمن ان الشعب حكم ساهم، ينبغي عليه الا يستسلم لكل من يتوسل اليه، كما أنه من الواجب ان يكون موضع تقدير واعتبار، حتى لا تتم محاولة اغرائه وتضليله، عليه ان يكاليه كلا وفق انجازاته حياتي واعماله كلها امامكم.

الفريد دو فينيبي

باريس ٢٧ مارس ١٨٤٨م

## المصدر:

Alfred DE VIGNY: Les destinées, Nouveaux Classiques Larousse (avec documentation thématique) p.p. 157 - 158.

هذا نص الرسالة التي بعث بها الفريد فيكتور دو فينيبي الى الناخبين في مقاطعة شارنته، غرب فرنسا، وقد ضمنها جملة تصورات وتوقعاته بخصوص الانتخابات التشريعية التي سيعدها فرنسا في ابريل من عام ١٨٤٨ م عقب الثورة البرابيزية، حيث تقدم، للشاعر المشاركة كممثل للمقاطعة المذكورة - وهو ما يمنح عليه اكتساب نسق سياسي يرتبط بالواقع ويتجاسس مع معطيات الراية، فيما هو يزالي الخطاب المثالي الحالم الذي يطغى على شخصية دو فينيبي بوصفه شاعرا من ارومة امتزجت فيها الوحدة للمرة والكبرياء، كما قال عنه الشاعر الفرنسي المعاصر مازن بوسكي، وذلك ما يوحى به غيابه الفعلي عن الناخبين، وعن ميدان التناقص والمقارعة بالوعد والامال، واكتفاء بكلمة اعم ما يميزها الانتصاب والتكليف شكلا، واما مضمونها فالمصاحرة والصدق باعتبارها اللمعة التي تشد الشخصية الفنية للشاعر الى شخصيته الواقعية.

لقد جسد دو فينيبي في جملة ما كتب من شعر: «الاقدار»، وقصائد قديمة وحديثة، وغيرها فينيبي انبثا - وروابط الجاش وتنويعاتها السلوكية، فكيف ارتضى لنفسه الارتداء في لجة السياسة، رغم الذي يبدو من معاناتها للشعر والابداع لاجلا. لكن المثير في رسالته تلك هو فينيبي في معركة الجديدة بعينه بصفة يظهر انها تامة، على مضايبه العسكري وامله الفكرية المنجبة في الفترة التي سبقت انتخابات ١٨٤٨ التي شكلت حلا نسبيا للاضطرابات السياسية والاجتماعية في فرنسا آنذاك وبينما ودر في مراجع التاريخ الحديث لاوروب. واهم فورية تضاف الى ما ذكرنا لتوضيح مفرد مرأته الشاعر على رسامه الرمزي - مطلع قصيدته "L'esprit pur" للمهابة الى "EVA" والبيرث في مجموعة للعنونة "Les destinées" «الاقدار، حيث يقول:

Si l'orgueil prend ton coeur quand le peuple me nomme.  
Que de mes livres seuls te vienne ta liette

والفريد بذلك يفتح سؤالا اشكاليا، يخزن صعوبته كما يبدو في المقارنة التي تجعل التناقض الكيان الابداعي بالوظيفة السياسية شكلا من اشكال الزواج بالمحار، ينتهي في قالب الاحيان بالاخلاق مع ما يوحي ذلك من تلق ريث على تجديد النظر في أسس الشعر واحتمالاته من كوة الواقع والمتجسم وهو ما يعطي تجديده من جبة الغالي والسود التي يصطلي بحرارتها منذ اول خبط في سماه بجناحيه:

بنتا ثوره اى صمع ان ادم لم يقل شعرا.

وفي هذا الصدد يمعنا جدا ان نلهم ان دو فينيبي فشل في معركته الانتخابية تلك، وكذلك هذه حاله ايضا في محاولاته لولوج الاكاديمية الفرنسية، انتهت اخرا بقبوله عضوا فيها.

فول في مجرد انتكاسة طبيعية لشخص لم يستطع ان يوفر لنفسه القدرة على استمالة من يتوجه اليهم بالفكر وراة، كما كانت - وهذا هو الراجح - هزيمة حتمية لانه الاقاصي وصرخات الحلم المكتومة امام هدير اليكياكية، واولاها التي تلك القدرة على تزايد الاحكام من نضج الاستحالة؟

\* شاعر فرعوني، اول شاعر في التاريخ

\* كاتب من المغرب

العهد الرابع عشر - أبريل ١٩٨٨. نزهوي

# اسباب انتصار العمانيين في معركة سلوت



ابراهيم القادري يوتشيش \*

الحروب، مع مسحة من الجراءة والشجاعة، بقدر ما كان ذلك صمام أمن من أية هزيمة محتملة. ولعل نموذج الرسول محمد (ﷺ) وصلاح الدين الأيوبي في التاريخ الاسلامي وهانيبال والاسكندر المقدوني ونابليون وغيرهم من القادة العسكريين العظماء في التاريخ الاوروبي خير دليل على ما نذهب اليه.

من هذه القواعد والتجارب التاريخية، يمكن تفسير الانتصار الساحق الذي حققه الازد العمانيون في معركة سلوت تحت قيادتهم الشجاعة المتمثلة في مالك بن فهم، ولا غرو فإن المصادر تجمع على بأسه وشجاعته حيث كان يتقدم الصفوف الأولى في الحروب بجرأة نادرة وبسالة ذكرها المؤرخون بإعجاب. وكدليل على ذلك تذكر الروايات المتواترة أنه قبل بدء معركة سلوت، تقدم اليه أربعة قادة من أكابر المرازبة والأساورة الفرس (ممن كان يعد الرجل منهم عن ألف رجل) <sup>(٩)</sup>، وطلبوا منه أن يتقدم إليهم للمبارزة واحدا تلو الآخر، فنهض اليهم بكل جراءة، وتمكن من حصد رؤوسهم جميعا الا الرابع الذي لم ينجه سوى الفرار بعد أن راعه هول قتل زملائه أمام بصره ليرتد مذعورا نحو صفوف الفرس.

وكان الاسلوب القتالي الذي اتبعه مالك بن فهم يتم عن تقنيات فريدة ومستوى عال من التدريب العسكري اذ كان على معرفة دقيقة بقواعد الطعان، وهو ما يفسر قول الشيخ السالمي إبان حديثه عن مواجهته للفارس الثاني من مرازبة الفرس الذين طلبوا منه المبارزة. (ثم حمل الفارس الثاني على مالك وضرب مالاك، فلم تصنع ضربته شيئا، فضربه مالك على مفرق رأسه) <sup>(٩)</sup>، مما يدل على اتقانه لاسلوب الدفاع والهجوم فضلا عن ذلك كان مالك بن فهم يعرف كيف يمتص حماس العدو المهاجم عن طريق الحيلة والذكاء ليحول هجموه الى انتصار. وهذا ما عبر عنه الشيخ السالمي أيضا إبان حديثه عن صراع مالك بن فهم مع حاكم الفرس - المرازبان - حين قال: (ثم ان المرازبان حمل على مالك

تعتبر معركة سلوت <sup>(١)</sup> مفخرة من مفاخر التاريخ العسكري العماني، وحسبنا أنها لم تقتصر على تحت أروع ملحمة في سجل تاريخ عمان فحسب، بل شكلت منعطفًا هامًا في مسار التاريخ العماني، ذلك أن النصر الذي تحقق في هذه الحركة الحاسمة أسفر عن تحرير عمان من الهيمنة الفارسية، وأعطى لهويتها العربية بعدا جديدا.

والورقة التالية لا تسعى الى سرد تفاصيل أحداث هذه المعركة وجذلياتها لأنها معروفة ومتداولة في جل المراجع التاريخية التي تناولتها إسهاب، بل تهدف في المقام الأول الى تحليل العوامل التي كانت وراء الانتصار الذي حققه الجنود العمانيون.

وعلى محك هذه الرؤية، ومن خلال تحليل كافة الوقائع والأحداث كما وردت في كتاب (تحفة الأعيان) للمؤرخ العماني الشيخ نور الدين السالمي الذي اعتمد على مختلف الروايات والنصوص الواردة في المصادر التاريخية العمانية <sup>(٢)</sup>، يتبين أن مجموعة من العوامل تضافرت لتحقيق ذلك الانتصار المؤزر، يمكن حصرها فيما يلي:

## ١ - القيادة الواعية والشجاعة:

يجمع الدارسون على أن أسباب النصر في المعارك لا تعزى الى التفوق في التسليح وفرة العدة والعتاد فحسب - رغم ما لذلك من أثر في تحديد مصيرها - بل تعود كذلك الى القيادة الواعية والشجاعة. ولا تعوزنا الأدلة المتعددة والمتنوعة للبرهنة على صحة هذه المقولة في التاريخ الانساني؛ فكلية هي الحروب التي استطاعت الفتة الصغيرة أن تحقق الغلبة على الفتة الكبيرة، ويكفي التذكير في هذا الصدد بمعركة بدر الكبرى وغزوة الأحزاب <sup>(٣)</sup> وملحمة حطين <sup>(٤)</sup> والقائمة تطول. ومعظم الانتصارات التي سجلها تاريخ الانسانية تؤكد أهمية عنصر القيادة، فيقدر ما تكون هذه الأخيرة على وعي وادراك بخبايا

\* كاتب من المغرب، استاذ بجامعة السلطان قابوس.

أن يجنهم ويلاط الحرب وترك معهم حامية تقوم بالسهر على أمنهم، وتكون قاعدة خلفية يمكن الرجوع إليها في حالة الهزيمة، وهذه خطوات وقائية تامينية لا يتبناها إلا القادة المتمرسون في شؤون الحرب.

## ٢ - اجراء التدابير والاستعدادات الأولية اللازمة:

ادرك مالك بن فهم - بحكم خبرته في شؤون الحرب - أن جنوده يحتاجون قبل بداية المعركة الى قسط من الراحة، لذلك أقام بناحية الجوف مدة لم تحددها المصادر. ويطلب على الظن أنها دامت عدة أيام، بعيدا عن عين الفرس بدليل أنهم بنوا خلال هذه المدة فلجا بأمر من قائدهم عرف باسم فلج مالك، ولا يمكن أن تنصروا أن بناء الفلج استغرق مدة قصيرة. وبناء الفلج في حد ذاته يجعل مغزى عسكريا لا يدركه إلا الراسخون في أمور الحرب، ذلك أن الجيش يحتاج الى الماء مصدر الحياة، وتلك حقيقة لم تنف عن مالك بن فهم، ولا يخافرنا شك أن توفير الماء والراحة للجنود الأزدي قبل بداية المعركة ساهم بتصويب وافر في صنع الانتصار.

## ٣ - ملازمة موقع المعركة:

لا جدال في أن الموقع يؤثر دوما على أحداث التاريخ. ومن هذا المنظور لا نتردد في القول بأن الموقع ساهم بدوره في انتصار الأزدي المعانين، فوضع سلوك الذي وقعت فيه المعركة عبارة عن صحراء والصحراء هي المكان الملائم الذي اعتاد العرب على خوض الحروب فيه، فطبيعتها القاسية كانت من الأمور المألوفة لدى الأزدي، بينما كان هذا المجال من البيئة يعاكس الجيش الفارسي الذي اعتاد على المناطق الأقل حرارة، ولم تكن لديهم الخبرة في حروب البيئة الصحراوية، لذلك سرعان ما أخذ بهم التعب والاجهاد كل مأخذ وإنهارت معنوياتهم، مما ساهم في هزيمتهم.

## ٤ - التنظيم والتعبئة في صفوف الجيش :

قبل بداية المعركة اهتم مالك بن فهم بتسليح جيشه وتجهيزه أحسن تجهيز وتمكينه من السيوف والخيول والدروع وأكمة الحديد والبيض والجراشن. وكلها أسلحة هجومية ودفاعية أيضا تصبأ لأي طارئ، بعيدا عن الغرور والثقة العمياء، وكان هو شخصيا يلبس غلالة حمراء وعمامة صفراء. ثم بدأ بتوزيع الجنود الى كتائب، وجعل لكل كتيبة راية، وأخذ يصر عليها واحدة تلو الأخرى ليضع للأصوات الأخيرة، وهذا يدل على حرصه الدقيق على نجاح التعبئة في صفوف الجيش. ورغم أن المرزبان كان

بالسيف حملة الأسد الباسل، فراغ عنه مالك روغان الثعلب وعطف عليه بالسيف فضربه على مفرق رأسه). وكانت ضرباته من القوة والباس ما جعل سيفه يخترق الدرع والبيضة التي كان يلبسها قادة الجيش الفارسي الذي واجههم عن طريق المبارزة الفردية. فعندما قاتل الفارس الثالث أفلح في ضربه على عاتقه فقسمه قسمين. بل انتهى السيف الى الحصان الذي كان يركبه (فرسى به قطعتين) (٧) وهذا تعبير يفسر مدى قوة ضربات مالك بن فهم ويعطي الدليل على شجاعته وبأسه.

وللدلالة على دور شجاعة مالك بن فهم في صنع انتصار معركة سلوك يكفي القول أن المبارزات الفردية التي سبقت المعركة والتي أظهرت فيها ضروبا من البسالة قد أزهيت العدو ومهدت لانتصار الأزدي خاصة بعد انتصاره على المرزبان نفسه، فقد فت ذلك في عضد الفرس، في الوقت الذي رفع معنويات الجنود المعانين، فانطلقوا يثخنون قتلا وأسرا في جنود الفرس ويطاردونهم يميناً وشمالاً حتى اضطروا الى الاستسلام، وهذا يدل على أن شجاعة القائد مالك بن فهم وجنوده كان لها أثر كبير في صنع هذا النصر (٨).

## ٢ - التخطيط العسكري للحكم:

لقد وعى مالك بن فهم وجنوده الأزدي أن حربيهم مع الفرس ليست حرباً متكافئة، فلم يكن عددهم يتجاوز ٨ آلاف مقاتل، بينما وصل عدد الجيش الفارسي الى ٣٠ أو ٤٠ ألفا حسب اختلاف الروايات، فضلا عن تلوّتهم في العدة والعتاد، ولعل هذا ما جعل الفرس يحتقرون مالكا وقومه، فقابلوا طلبه بمنحه أرضا من عمان ليستقر بها بكثير من الهانة والأزداء، بل قادتهم عجزتهم واعتدادهم بالجيش والأموال الى رفض أي صيغة من صيغ التمايش معه، لذلك كان على مالك بن فهم أن يعتمد على التخطيط المنظم والبحث عن أفضل الاستراتيجيات العسكرية رغم ضعف العتاد والقوة البشرية لذلك بدأ تنظيمه من خلال الخطوات التالية التي تضمنه لانتصار:

## ١ - تأمين قاعدة عسكرية خلفية وحماية من لا يستطيعون المشاركة في الحرب:

فمنذ هجرت الى أرض عمان، كان مالك بن فهم يدرك أن معركته مع الفرس أمر لا مفر منه، لذلك بمجرد نزوله في قلهات، بدأ في العمليات الأولية فترك النساء والأطفال والمؤونة في موضع قلهات بشط عمان، ولم يرد أن يزعج بهم في هذه المعركة لأن ذلك قد يشكل دافعا يشجع الفرس على الاستيلاء على غنائمهم وسيبي نسايتهم وعيالهم، بل فضل

مسألة النسب العربي لانكاز الحماية العربية من خلال تصوير الحرب بأنها معركة مصر بين عرب وعجم، وفي الوقت ذاته حذر من عواقب الهزيمة، فبين لمخاطبيه أن الفرس لن يرحمهم إذا ما انتصروا عليهم، ومن ثم لا يبقى لجنود الأزد العمانيين سوى خيارين لا ثالث لهما: إما النصر وأما الاستشهاد، فكان ذلك حافزاً لجنوده على المزيد من الاستبسال في المعركة.

## ٧ - استعمال أساليب قتالية مبتكرة للقضاء على تفوق العدو العسكري:

كان عنصر القوة الضاربة في الجيش الفارسي يتجلى في استخدام الفيلة في حربهم بيد أن مالك بن فهم عرف كيف يغير هذه المعادلة لجعل نتيجتها عكسية تماماً، فقد ابتكر أسلوباً جديداً لمواجهة الفيلة يقضي بضرب خراطيمها بالسيف ورشق عيونها بالنبال، مما أدى إلى تراجعها مذعورة إلى الخلف، واثاء ارتدادها كانت تطأ على أجساد الجنود الفرس، فتصلت بسبب ذلك من أداة للهجوم في ميدان الأعداء إلى أداة فناء وموت محقق لهم حيث قتل الآلاف منهم وتوصلوا بهذه الطريقة البشعة إلى اكتمال من الجثث، وهذا الأسلوب نفسه سيطعمه العرب المسلمون - فيما بعد - في حرب القادسية الشهيرة.

## ٨ - سرعة اتخاذ القرار الناجح واستغلال الفرص ابان المعركة:

عرف مالك بن فهم الأوقات المناسبة التي كان يتخذ فيها القرار الجريء لسير المعركة كما عرف كيف يستغل الفرص الملائمة لكسب المزيد من النصر، فعندما رأى هيجان الفيلة وتراجعها، أصدر قراره باكتساح قلب الجيش الفارسي وتطويق باقي الأجنحة، مما جعل الذعر والهلع يدب في الجيش الفارسي والاضطراب يتفشى في صفوفه، فاستغل جيش الأزد تلك الفرصة لاكتساحهم فأخذوا فيهم قتلاً وتشريداً، وعندما نجح مالك بن فهم في قتل الرزبان - وهو القائد الأعلى للجيش الفارسي - لم يترك هذه الفرصة تضيق لأن قتله أدى إلى إحياء كبير وانهيار في معنويات الجيش الفارسي، فوجه أمره القوري بالقيام بهجوم كاسع (فقتل منهم خلق كثير) <sup>(١٠)</sup>، وهكذا يتبين أن اتخاذ القرار السريع وفي اللحظة المناسبة أسفر عن هزيمة الفرس في هذه المعركة.

## ٩ - طاعة الجند العماني ومحبتهم لقائدهم:

في ليلة المعركة أخذ مالك بن فهم يتفقد الكتائب

هو الآخر يقوم بتعبئة جيشه بالنفخ في الأبواق والضرب على الطبول انكازاً لجماسهم، فإن ذلك لم يجد نفعا لانهار معنوياتهم وعدم وضوح الهدف الذي يقاتلون من أجله، إذ كانوا محتلين لأرض ليست أرضهم، لذلك لم تطلع الطبول في إنكاز الحماية التي تشدح لهم، على عكس الجيش العماني الذي كان جمرته متقدة من شدة الحماس للذود عن وطنه وأرضه التي اغتصبها الفرس، فكانت معنوياتهم مرتفعة إلى أقصى الحدود.

## ٥ - رصد أخبار العدو:

من خلال تتبع روايات المعركة يبدو أن مالك بن فهم كان يراقب العدو عن كثب، ويقف على أخباره أولاً بأول، وهذا ما يستشف من خلال الخبر الذي بلغه عن تجمع جيوش الرزبان بصحراء سلوت، ورغم أن المصادر لا تتصع عن كيفية بلوغ الخبر إليه، فالراجع أنه بث العيون لتتبع أخبار العدو ومراقبة سكناته وحركاته، لذلك لم يتمكن الفرس من إحداث عنصر المباغتة في المعركة، فلو حدث ذلك لكان فيه خسارة لجنود الأزد، لكن مالكا تفلن لذلك مما جعله مهيباً للمعركة، بل أنه فاجأ هو بنفسه الجيش الفارسي وفرض عليه الحرب في صحراء سلوت بدل قللها.

## ٦ - رفع الروح المعنوية وزرع روح الحماس في جند عمان:

يعتبر التشجيع على القتال ورفع معنويات الجيش من المناهج النفسية لكسب المعركة قديماً وحديثاً، ولم تغب هذه الحقيقة عن مالكا بن فهم إذ استعمل كل ما يملك من الوسائل المتاحة لرفع معنويات جيشه وزرع الثقة في مقدراتهم القتالية. وفي هذا السياق استعمل سلاح العرب الفعال وهو الخطبة. ومعلوم أن الخطبة لها وقع مؤثر على نفسية الجنود، ناهيك عن دورها في إيقاظ الهمم وكسب الثقة.

ويورد المؤرخ السالمي نص الخطبة التي ألقاها مالك بن فهم على كل كتبية من كتائب الأزد، وما جاء فيها: (يا معشر الأزد أهل النجدة والحفاظ، حاموا عن أعباسكم وذبوا عن مآثر آياتكم وقاتلوا وناصروا ملككم وسلاطنتكم، فإنكم إن أنكرتم وهزمتم أدبعتكم العجم في كافة جنوبكم، فاخطفوكم واصطادوكم من كل حجر ومدن) <sup>(١١)</sup>.

والواضح من هذا المقطع من الخطبة، أن مالكا استهدف إيقاظ الهمم وترسيخ الثقة في نفسية جنوده وإبراز امكانياتهم القتالية الهائلة، وهو ما يتجلى في وصفه لهم بأنهم (أهل النجدة والحفاظ). كما وظف بمهارته وفطنته

العسكرية ويوجه إليها الأوامر الواجب اتباعها خلال القتال، فأمر قائد كل كتيبة أن يبقى جنوده في مكان مناسب عينه له، كما وجه أمره إلى ابنه شامة لقيادة ميعة الجيش وإمراميد لقيادة شمالة، بينما تولى هو شخصياً قيادة القلب المتكون من أشد الجنود تمسراً في الحروب.

وكانت كل أوامره تتلقى بالسمع والطاعة من طرف جنوده لثقتهم في قائدتهم ومحبتهم له، ولم تُعثر على نصوص تؤكد مخالفة أي كتيبة لأوامره التي كان يقررها بدون تردد ويحتفل فيها كامل المسؤولية، وكان جيشه ينقذها حرفياً دون تلكؤ. ولعل هذه الطاعة والمحبة المتبادلة بين الجنود والقائد، كلها عوامل ساهمت في خلق شروط النصر.

## ١٠ - الصبر والثبات في القتال:

أعطى جنود الأزد خلال معركة سلوت مثالا صارخا في الصبر والثبات، فلم تنهزم عزيمة الحرية والاعتناق عن ترك أبنائهم ونسائهم في قلات، وتحمل الصبر على فراقهم من أجل طرد الفرس من عُمان، وإبان المعركة أبانوا عن صبر وجلد قل نظيره، ولا غرو فقد كانوا يقاتلون طوال النهار دون توقف، ولم يكن يحل بينهم وبين مواصلة القتال سوى الليل، واستمروا على هذه الوتيرة ثلاثة أيام حتى انتبلج النصر. ولولا ثباتهم وصبرهم في المعركة رغم شراستها، ووقوفهم وجهاً لوجه أمام جيش مدجج بالسلاح، لما أمكن تحقيق هذا المكسب العسكري الهام.

## ١١ - التشبث بقيم المروءة والشرف:

أن الجانب الأخلاقي في الحروب يبقى من الشيم العربية الأصيلة، ولا شك أن هزيمة الفرس واستسلامهم وطلبهم الهدنة ترجع إلى ما لاحظوه في جند عمان وقائده من مروءة وشرف وحفاظ على العهود والوائق. فمالك بن فهم لم يبذل الحرب ضدهم إلا بعد أن يئس من أي حل سلمي معهم وذلك عندما حدث بهم غطرتهم إلى الامتناع كليا عن منعه موطنه قدم في أرض عمان رغم شساعتها<sup>(١١)</sup>. وقد انتظر الأزد مدة طويلة ليقفوا على جواب المرزبان، وكان بالإمكان أن ينقد صبرهم ويدقوا بطول الحرب عليهم، لكنهم فضّلوا التعامل بمستوى أخلاقي حضاري يفوق من مبدأ السلم والهدنة، غير أن رفض الفرس لأي حل مرض يفرض عليهم الدخول في هذه المعركة التي لم تكن بالنسبة لهم غاية في حد ذاتها وإنما وسيلة.

نفس الشيء، يقال عن تعامل مالك بن فهم مع الفرس، بعد أن كبدهم هزيمة نكراء، فقد كان بإمكانه أن يبدد شعلهم ويستأنصل شأقتهم ويمزقهم شر ممزق، لكن مروءته أملت عليه ضرورة الكف عن أبادته، بل ذهب إلى حد عقد معاهدة سلمية معهم رغم أن ميزان القوى العسكري كان في صالحه. ناهيك عن تميز الجند العماني بحفظ الموائق والعهود إذ لم يخدر وسعا في احترام الهدنة المعقودة مع الفرس لولا أن هؤلاء بأمر من امبراطورهم دارا بن دارا بن بهمن تنكروا لهذه الاتفاقية وأعلنوا الحرب مجددا ضد الأزد في ديارهم، مما أسفر عن تجدد الصراع الذي انتهى بنصر عسكري نهائي لأزد عُمان.

والخلاصة أن الانتصار الحقيق في معركة سلوت لم يكن - كما أثبت التحليل - وليد الصدفة أو الحظ، بل جاء في سياق خطة مدروسة واستراتيجية حربية بعيدة المدى، وقيادة وأمية متمرس بشؤون الحرب، فضلا عن شجاعة وبسالة وأخلاق حضارية تميز بها جنود عُمان الأشاوس.

## الهوامش:

- ١ - سميت هذه المعركة باسم سلوت نسبة إلى الموقع الذي جرت فيه وهو صحراء سلوت. وقد استمرت هذه الحرب التي لا يعرف تاريخها بالضبط ثلاثة أيام.
- ٢ - انظر تفاصيل هذه المعركة في كتابي: نعمة الأعيان بسيرة أمان، ج ١ وقد جعلها من ص ٢٢ إلى ص ٢٠.
- ٣ - ينظر في تفاصيل المعركة الأولى وحيثيات الانتصار للمسلمين فيها. ابن هشام: تهذيب سيرة ابن هشام، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، مكتبة السنة، القاهرة ١٩٨٩ (طبعة ٦) ص ١٢٢ وما بعدها، وعن غزوة الأحزاب ينظر نفس المصدر، ص ١٦٨ وما بعدها.
- ٤ - عن معركة حطين، انظر: لسانيد حصاد محمد عاشور: الجهاد الاسلامي ضد الصليبيين في العصر الأيوبي، دار الاعتصام، القاهرة (دون تاريخ)، ص ١٢٥ وما بعدها. وانظر كذلك: سعيد علي الحريزي: الحروب الصليبية: أسبابها - حملاتها - نتائجها، دار التضامن للطباعة والنشر والتوزيع - مؤسسة دار الكتاب الحديث، بيروت ١٩٨٨، ص ١٤٨ وما بعدها، ويمكن الرجوع أيضا إلى وقائع ندوة الاختلاف بذكرى حطين صلاح الدين تحت عنوان: شامات عام حطين سلاح الدين والعمل العربي الموحد، دار الشروق، القاهرة ١٩٨٩.
- ٥ - نعمة الأعيان، ص ٢٦.
- ٦ - المرجع نفسه، ص ٢٧.
- ٧ - المرجع نفسه، والصيغة نفسها.
- ٨ - سليمان بن خلف الغزوي: ملاحم من التاريخ العماني، الطبعة الثانية ١٩٩٥، ص ٩٩ - ١٠٠.
- ٩ - نور الدين السالمي: م، ص، ج، ص ٢٦.
- ١٠ - المرجع نفسه، ص ٢٨.
- ١١ - ونيل فليبيس: تاريخ عُمان، ترجمة محمد أمين عبدالهادي، الطبعة الرابعة ١٩٩٤، ص ١٤.

# أبو مسلم البهلاني (١٨٥٩ - ١٩٢٠)

اختصار: هلال الحجري \*

قل للذئاب الكاسرات تفسحي  
عز الحمى وأعز منه الحامي  
فلقد نزلت على عظيم قادر  
عز الجلال إليه والإكرام  
يَقْضِي ولا يُقْضَى عليه، نزيله  
- لو كاده الثقلان - غير مُضام  
من بعد ما طُرِدْتُ كل مطرد  
ونشبتُ بين أظافر الأيام  
سرتني الأساء في ملكوتها  
فحُجِبْتُ عن فهمي وعن أوهامي  
وسقتني الأسرار شربة ذوقها  
فعجزت عن تعبيره بكلامي  
وذكرتُ من هو في الحقيقة ذاكري  
وحقيقتي لا شيء وهي مقامي  
وحقيقتي أني محوتُ حقيقتي  
إذ ثبتها صنم من الأصنام  
لما محوتُ اسمي باسم محققي  
مكنت فوق رؤوسهم أقدامي!

## ٤ صوفية

هو الله بسم الله ما صمت لحظة  
على أنني لم تعهد الفطر فطرق  
هو الله بسم الله والنور باسمه  
تتشعشع نور الله في بشرتي  
تعلقتُ بالله الجليل تعلقا  
نُسِختُ به مني ظلال الخليفة  
ولما تجلّت لي نعوتُ جلاله  
تصاعدتُ من نفسي إلى العدمية

## ١ حيرة الله

نصبت لهم من نور الذكر معلما  
ويواتهم من أنفس الذخر مغنيا  
وصيرت نفسي خادما لطريقة  
بها هام أهل الله في الأرض والسماء  
فيا لرجال الحب، والكأس مفعم  
هلم اشربوا هذا المغني ترنا  
عصرتُ لكم من خمرة الله صفوها  
فموتوا بها سكرا، فما الشكر ماثيا  
لقد هام أهل الاستقامة قبلنا  
بها فانتشروا بين الخليقة هيبا  
تراهم سكارى ينشر الجمع فهمهم  
ويطويه نور الفرق في أبحر العمى  
ملأت لكم دني شربا مَرَوفا  
وحركت أوتاري فأنطقتُ أعجبا!

## ٢ نديم الانبياء

من كمثلي؟ وذا الشراب شرابي  
والنبيون كلهم ندماني  
هام قبلي به الخليل وموسى  
ثم عيسى وصاحب القرآن  
هذه حالتي وهذا مقامي  
فاعرفوني أو انكروا عرفاني!

## ٣ الوادي المقدس

طُيْتُ في الوادي المقدس خيمتي  
ورعيت بين شعوبه أغنامي

تجلت على نعني نعوت جلاله

كما أنه منها نعوتي تجلت !  
تعرضت الأفياء فانتسخت به  
ولم يبق إلا نور قدس ووحدة  
نهاية ما آتني به حد حائر

ولهجة مضطر وإجلال دمعشة  
إلهي ألبسني جلالا يليق بي  
جلالا يرقيني إلى كل حضرة  
به أرتقي يا ذا الجلال وأنتهي

إلى موقف أنبي رجال المحبة !

#### ٥ دعاء إلى التماهي

وخذني بنور الله عن بشرتي  
إلى عالم التقديس من شهوآتيا  
وأشعل وجودي من بوارق فيضه  
بلامعة تمحو ظلام صفاتيا  
وحقق بلاهوتية الاسم ذاتي  
لتلبس ناسوتيتي العز وأفيا  
وجرد وجودي حيث لا أجدتي  
وجود وجودي أمرا بك ناهيا

#### ٦ الفناء في الذات العليا

أقمت لعم وجهك ذل نفسي  
فأفنى النفس فيك لك البقاء  
إليك يسوقها شوق ملح

وأصوات الصفات لها حُداة  
أزرق باسمك الأعلى صفاتي  
وألبس من صفاتك ما أشاء !

#### ٧ تذلل عن المتصوفة

وإذا نزعته إلى الهدى من غيره  
فالاستقامة نزعة المتصوفة  
لله لنحلتنا ونعسم سبيلها

أصلا وفرعا لا تخالف مصحفه  
هي عين ما نزل الأمين به على  
الهادي الأمين ، وما سواها زخرفة

لا نعبد المحسوس ذاتا ، كل يوم

سوس حدوث ذاته متألفه  
بل نعبد الله الذي عرفانا

إياه عرفان بأن لن نعرفه !

#### ٨ الهوى العذري

لا أحسب الروح إلا أنها خلقت  
من الهوى ، فاخسفت عن عالم الصور  
وجدت روعي صريعا في مصارعه

يا حبيب لا تبق من روعي ولا تنر  
طارحت أهل الهوى حتى بليت به  
ففتهم ومشوا خلفي على أثري

لا يصدق الحب إلا من يموت به  
ما للهوى دون حسو الموت من قدر !

#### ٩ حوارية الذكرى والسر

سميري ! وهل للمستهام سمير ؟  
تستام ويزق الأبرقين سهر !  
تُزق أحشاء الرباب نصاله  
وقلبي بهاتيك النصال فطير  
تنبه سميري نسأل البرق سقيه  
لربيع عفته شمائل ودبور  
ذكرت به عهدا حميدا قضيته

وذو الحزن بالتذكاريك أسير  
عهودا على عين الرقيب اختلستها  
ذوت روضة منها وجف غدير  
متاعي رجع الطرف منها، وكل ما

يسرك من عيش الزمان قصير  
وفت لرئيس الحب بالصبر مهجتي  
وما كل من شف الغرام صبور  
وإلا فيا بالي وغور مدامعي

ودمع التصابي لا يكاد يغور  
أدهري عميد الحب والعود ذابل  
فهلا وأملود الشباب نضير ؟  
تناقلني عمران : عمر قد انحنى

بشيب، وعمر للشباب كسير !

## ١٠ دنيا؟

ستتركها بالرغم وهي حبيبة  
ورب حبيب للنفوس مُبِير  
أتمرح إن شاهدتَ نعشا هالك  
إليك أكف الحاملين تشير؟  
ستركب ذاك المركب الوعر ساعة  
إلى حيث صار الأولون تسير!  
نقى من غبار الأرض، يبيض ثيابنا  
وتلك رفات المالكين تطير!

## ١١ وجهة نظر تاريخية

تخزنت الأحزاب بعد محمد  
فكل إلى نهج رآه يصير  
وقرت على الحق المبين عصاية  
قليل، وقل الأكرمين كثير  
على مضبات الاستقامة خيموا  
إذا عوج أقوام وضل نفي  
تضافر عنهم رُفُضٌ وخوارج  
وحشوية حشور البلاد تمور!  
وفي البدع الخضر ابتهاج لأنفس  
تدور بها الأهواء حيث تدور  
نشاوى من الدعوى التي يعصرونها  
وليس لبرهان هناك عصير!

## ١٢ فلسفته في سياسة النفس

جرد النفس وانها عن هواها  
لا تدرها في غيرها تتلاهى  
واعتقلها في مبرك الزهد بالخوف  
إلى أن تبدو هزالا كلاها  
فإذا انحلت القوى فأثرها  
لمراعي اليقين تشفي طواها  
وإذا أزممت وحنّت لآلف الطبع  
فأرفض حنينها وبكاها  
فمروج اليقين فيها زهور  
معصرات التوفيق تسقي رباها!

## ١٣ شفافية

ليت أني أذهبت ألف حياة  
وتراءت لي لمحة من خباها!

أنا من تيمته غزلاً نَجِد

وخيالات الرند بين رباها  
لي نفس - لولا التشفي بأروا  
ح صباها ذابت بحر جواها!

## ١٤ في الحب الالهي

آه والحب لا تسليه آه

وحرام آه على ذي وداد!  
لي نفس أذاها وهج الشوق  
فلم يبق غير حر الفؤاد  
قمت أشكو مري يسري إلى الحب  
فكان الشكوى كوري الزناد  
ثم ألفت إلي هيمنة الحق  
اصطبر في محبتي يا مرادي!

أيها الراكب المغذ إلينا  
يا ترى هل شارفتَ ذاك الوادي!  
هل ترحلت منك شبرا إلينا  
أنت في مركز الهوى متباد  
فتخلص محمديا من العلة  
واشطح على رؤوس العباد  
وأفقرَ فينا، فلا حياة لحى  
وحياة الأحياء بعد النفاذ

واحتجب منك بي ولا تحتجب  
مني بسجف التأثير والإيجاد  
دعك من ذا وتلك والرسم  
والاسم، فما في الميدان لإجوادي!  
واحترق من محبتي أنا وحلي  
من طباق النيران في كل واد  
فعلى صحة المحبة تستعذب  
وإذا صحت المحبة لم تحفل

برقص النعيم والأُنكاد  
لو صدقتَ الهوى لأغناك حبي  
وتمسكت في الهوى بمرادي  
تطلب الوصل - والمقام صيدود -  
قبل قضى الحصى وخرط القتاد!  
رب لبيك، دعوة الحق أعلى  
وعيون الجلال بالمرصاد

من أنا؟ والأنا خيالٌ ووهم  
في مقام الخطاب والإرشاد



من أنا؟ والأنا فناء ومحو  
في مقام التعذيب والأشهاد  
من أنا؟ والأنا مجاز وظل  
في مقام الإبعاد والإيجاد  
بل أنا نسبة إلى أثر الحق  
شاهد للحق بالانفراد  
وأنا من حيث انتسابي إليه  
ملك الحمد والثنا والمجد  
وأنا من حيث انتسابي إليه  
منعش الروح باعث الأجساد  
نسبة الحق صرّفتني إلى أن  
قمت أتلو الزبور بين الجماد  
إن يكن في الوجود سمع شهيد  
فأنا في الوجود أحسن شاد  
ما أَلَنْتُ الحديدَ إلا لأني  
قمتُ أشدو بنعمة الحداد!

#### ١٥ نوعه الاغتراب

تلك البوارق حاديين ورنان  
فأمر لطفك يا ذا الشجوة وسمان  
شَقَّتْ صوارمها الأرجاء واهتزعت  
تُرْجِي خميسا له في الجو ميدان  
إن هَبَّ البرق ذا شجوة فقد سهرت  
عيني وشبت لشجوة النفس نيران  
وصبر البرق جفني من سحابة  
يا برق حسبك ، ما في الأرض ظمآن!  
إني أشع بدمعي أن يسع على  
أرض وما هي لي يا برق أوطان  
هبك استطرت فؤادي فاستطر رمقي  
إلى معاهد لي فيهن أشجان  
تلك المعاهد ما عهدي بها انتقلت  
وهن وسط ضميري الآن سكان  
نابت عنها ولكن لا أفارقها  
بلى كم افترقت روح وجثمان  
وكيف أنسى عهودي في مسارحها  
وهن بين جنات الخلد بطنان  
أم كيف يمكن سلواني فضائلها  
نعم لدي لذا السلوان سلوان

نزحت عنها بحكم لا أغاليه  
لا يغلب القدر المحترم إنسان  
كأنني واغترابي والغرام بها  
حي قضى ، خلفته بعد أحزان  
هي النوى جعلتني في عاجرها  
مثل الخيال وروحي ثم جثمان  
أعيش في غربة عيش السليم على  
رغمي ، وليس لي الترياق إمكان  
يا برق حرك همومي إن تكن سكنت  
فكل حظي تحريك وإسكان!  
عهدي بها ونضير العيش يصحبها  
والدهر في غفلة والشهب إخوان  
فحال حكم النوى بيني وبينهم  
هنا تيقنت أن الدهر خوان  
حتى متى انقضى الدهر قريبهم  
والدهر يهرم والأمال ولدان!  
حتام يا دهر لا تبقي على بشر  
حر ، وحاتم ضيم الحر إحسان!  
أكل رأيك حربي أم لها أمد  
فإن عهدي وللحالات ألوان!  
حل العقال وأطلقني إلى سعتي  
ففي سجنوك للميدان فرسان  
يا دهر يا باخس الأحرار حقهم  
أعط العدالة، إن الله ديان

#### ١٦ بلاغ!

يا للرجال - ألم يدمش عقولكم  
صوت الأرامل والأيتام إذ هانوا؟  
هذا اليتيم قد انحازت مفاصله  
من جليلة الجوع والظلام تخمان!  
يا للرجال .. دماء المسلمين غدت  
هدرا ، كما عشت بالماء صبيان  
يا للرجال .. أفيقوا من سباتكم  
فقد أحاط بكم بغى وعدوان  
إن السيوف التي كانت لسالفكم  
ما ضمعها معهم رَمَسَ وأكفان  
مريضة هي في الأجفان أم مرضت  
قلوبكم أم نأى عنهن وجدان؟

بس السيوف إذا حلت عواقبكم  
وما بها لعين المجد أحزان!  
لا تحبوا إنانا في مغامدنا  
فإن تلك البيانات ذكران  
فديتكم أوردوها إنها عطشت  
إن كان فيكم يلاقي الري عطشان  
تكاد أن تتلاشى من تحرقها  
غيظا على صار، أو حزنا على كانوا!  
لا تحملوها إذا كانت لزيبتكم  
إن الرجال بفعل السيف تزدان  
أين العصائب من قحطان أجمعها  
وأيمن من نتجت للمجد عدنان  
ربوا لكم بالطبي والسمر ملتك  
وأنتم اليوم تجار ورهبان!  
تمشون هونا كأن الزهد أثقلكم  
وأنتم بهوان النفس ثقلان!  
أقول للبعض منكم، وهو عن أسف  
والحر يأسف للأحرار إن شانوا  
قد كنت نخبة هذا المجد من قدم  
واليوم أنت على الأبواب ذبان!  
بيض العمام لا تحدي إذا انكدرت  
بيض القلوب .. وللإيمان عنوان!

#### ١٧ قوم وحيادهم

قوم على صهوات الخيل طفلهم  
يربو له من دم الأبطال ألبان  
مساع الحروب، إن تنزل لهم نزلوا  
وإن تعاضلهم ركبوا.. فركبان  
أسد خدورهم سمر الرماح، فإن  
شب الهياج.. فتلك السمر شهبان  
صعب شكائهم .. سحب مكارهم  
إن حاربوا صعبوا.. أو أكرموا هانوا!  
لا يقتنون رياشا فوق سابعة  
كأنهن إذا ألفين غدران  
وغير صفحة هندي<sup>(١)</sup> مقللة  
كأنها بنفثات الموت شعبان  
وغير أنياب<sup>(٢)</sup> أغوال مستنة  
من عهد عادها ذكر وأسنان

وغير شمس<sup>(٣)</sup> سراجيبو مفتقة  
كأنها في قتام الحرب غريبان  
تعلمت من مراس الحرب نجدتها  
فهن تحت يد الشجعان شجعان

#### ١٨ الام الميجر

خليلي في أعشار قلبي بقية  
أجنس بها إن ناوحتها الحمايم  
خذنا عللاني عن أحاديث جبرتي  
فلاني بحب القوم ولهان هائم  
ولا تسلمنا عقلي إلى هيبانه  
فذكرهم عندي رقي وتمايم  
نزحت وفي نفسي شجون نوازع  
إليهم، ونازعت الأسى وهو خائيم  
أحاول أمراء لونيا السيف دونه  
لما عيب .. والأقدار عنه تصادم  
أيغمدي كالسيف دهري عن العلي؟  
وما تحدث قبل الفعال الصورم  
ويقدر زند المجد من زادهم  
كهني .. وأقوى ما لزندني ضارم!  
كني حزنا .. أن أحسو الموت ليس في  
جناحي خواف<sup>(١)</sup> للعلا وقوادم!  
أفارقي في «أفريقيا» عمر عاجز  
وبي كينس كالطود في النفس جائم!  
كأنني كهيم<sup>(٢)</sup> الطمع أو قاصر الرفا  
أو الخصم مظلوم .. أو الحق ظالم!

#### ١٩ رأي في المذهبية

لقد مكن الأعداء منا اتخذنا  
وقد لاح آك في المهامه لامع  
وسورة بعض فوق بعض وحيلة  
ولزيد على عمرو... وما ثم رادع  
ومزيق هذا الدين كل المذهب  
له شيع فيما ادعاه تشايع  
وما الدين إلا واحد والذي نرى  
ضلالات أتباع الهوى تتقارع!

#### ٢٠ الصوفي

وحترق الأركان من حب ربه  
له صبعقات بينه ومصارع

وربما مَنِيَتْ نَفْسِي طِفْهَمْ  
وهو حلالٌ لي إنْ حلَّ الكرى!  
ولو قصدتُ هَفْوَةً بِحَيْهَمْ  
أرسلتُ طرفي رائداً لدهشة  
لكنَّ لي قلباً عَرَّتهُ مَكْرَةٌ  
ما ضلَّ في مخارها ولا غوى  
ليعمل الحب بنفسي ما يرى  
إن ضلالي بهوى القوم هدى!

أشاطر النجمُ السهادَ سارياً  
فيغرب النجمُ وعيني في السرى  
كان أفعى نهشت حشاشتي  
منْ لازِبٍ (٧) ألهمَّ وتلهاب الحشا  
أذكى من النار بقلبي زفرةً  
يخرجها المظلومُ من حر الأسى

ما تنفع الغيرة في مكمنها  
والسيف في قرابه لا ينتضي  
حتى تكرر الخيلُ كشفاً (٨) ساقطاً  
تهوي هويَّ العاصفات في الوضى  
تُجَمِّزُ جزاً بالكُماة (٩) شرباً  
عوابساً شمساً كسيدان الغضا  
في فيلق حائلة أركانه  
يحمل الأرض الدجى رَأْدَ الضحى  
لولا بروق المشفيات به  
لم يبتد الجيشُ الأمامَ والقفا!  
تضطرم الأرض بما تقدحه  
مستابك الجرد وتقرع الشبا  
بهذه الخطة نشفي غيظنا  
إن كان بالسيف أخو الغيظ اشتفى

كم نظم السيف بمنع حقه  
أما يجازى ظالم بما جنى؟

يلد فطامُ النفس عن كل لذة  
ولذا نك هذا العيش ... بش المراضع  
بييت وللأحزان جرة قلبه  
تشب إذا سالت عليها المدامع  
إذا ذكر الأخرى تضاعل جازعا  
كان راعه من هادم العمر رادع  
وإن ذكر الدنيا تغانى وأصعبت  
مشاعره تلك الصعابُ القوارع  
على الأرض منكور ومُعرف في السبا  
له مخبر بين الملائك شايح  
تراه متى ما الليل عمَّد بيته

عموداً على عرابه وهو راع!  
يرجع في الديجور رنةً ثاكل  
نحيباً كما ناح الحمامُ السواجع  
ينأوحه هُجان : هُمُّ مخافة  
وهُمُّ رجاء ، والبرايا هواجع  
بأمثال هذا يرحم الله خلقه  
وإن عظمت أحداثهم والشنائع

تلك ربوع الحي في سَفْح النقا  
تلوح كالأطلال من رجد البلى  
أخني عليها المرزمان (١) حقبة  
وعائت الشمالُ فيها والصبأ  
عرجَ عليها والمأ لعلها  
تربح شيئاً من تباريح الجوى  
تربح الأرسُ من أرجائها  
واستأنست بها الظباء والمها  
فقف بنا عند غصون بانها  
نشاط الورق البكاء والأسى  
بحيث أهرق بقايا دمعتي  
وأثبع النفس إذا الدمع انقضى  
إن من الحق على مدامعي  
أن تسبق السُّحبَ على ريع عفا!

طين الشرق نمتن نوم عبد  
فنبهكم صناديد الكمال  
فقروا عندنا أولا فناموا  
هنيئا بين ربات الحجال!  
سناخذ حُكْم ونذود عنكم  
ذيادا باليمين وبالشمال  
بأسياف «الغبراء» المواضي  
ستخضرُ الأسافلُ والأعالي  
وإن مطامع الأوغاد فينا  
سترجع وهي فارغة القلال  
بأسياف قديمات المزايا  
مخلدة المفاخر والفعال  
تصول بها أسود بني نزار  
ومن قحطان أميال النزال  
فإن شئت العيان فقم إلينا  
تر الأفعال مصداق المقال  
تشاهد أن في العرب البقايا  
وللباقين أقلام الجدل  
فلا تقنع بسمع دون عين  
فما عين الحقيقة كالخيال!

#### ٢٨ | توحد

أنا وحدي لذا الزمان عدو  
ليس لي في اعتدائه شركاء!  
غير أي إذا هزئت اصطباري  
هان عندي من الزمان العدا

#### ٢٩ | مواهب

نمسي وتصبح نبكي في غدا عنا  
تدب العجائز موتاهن في التراب  
لنا مواهب تقنى في متى وعسى  
وفي التأوه والأحزان والكرب!

#### ٣٠ | اختزال

نظرت في الكسوف نظرة  
و من نحو منفذ إبره  
فما انتنى الطرف حتى  
حلبت دهري شطره!

إن السيوف طبعت لحقها  
وحقها تحكيمها على الطلأ  
والسيف أوفى صاحب رافقته  
إن خانك الدهر وأهلوه وفي  
والسيف فيه فرج معجل  
إن القموم بالسيف تجتلي  
والسيف يعطيك الذي اشتيتته  
إن توله من حقه كما اشتهى!  
إن السيوف عاهدت أربابها  
بالمصدر الأعلى وتقريب القصا  
والمجد حيث أبرقت وأمطرت  
يثبت من ساعته ويرتعى!  
قد آن للإحرام أن نحله  
وننحر الهدي على رأس الصفا!  
قد آن للمصائم وقت فطره  
لطلما أرمض بالصوم الحشا!  
قد آن للوضوء أن ننفضه  
بالسافح النائر فرصاد الكل!  
والمجد لا يملك عن ورائة  
لكن بتحطيم الشبا على الشبا!

#### ٣٦ | واقع ....

فتح عيني فأريت غافلا  
يحمله السيل وليته درى!  
ونائما والنار في جثمانه  
كأنه جزل القضا وما وعى  
وراضيا بذلة مفتخر  
بأن يعيش خازيا ومزدرى  
ومؤمنا مستضعفا يفره  
ظالمه من الرجا إلى الرجا!  
وحاسدا لتعمة تخاله  
أسعر ما كان إذا قلت خبا!  
وبائعا لوطن فيه انتشى  
بلقمة يلذها وهي الودي! (١٠)

#### ٣٧ | بطاقة دعوة الى عمان

تفضل بالزيارة في عمان  
تجد أفعال أحرار الرجال  
تجد ماشئت من مجد وفضل  
وأحساب عزيزات المثال

## ٣١ الامام المنتظر!

ساحر الطرف سقيم جفنه  
قمرى الوجه ليلي الشعر  
ناحلُ الحصر ثَقِيلُ رِدْفُه  
مائسُ القدرُ دِينِي الحَطَرُ  
طولُ ليلى وصله مُنْتَظَرٌ  
ليلة من وصله ألف شهر!  
يا غَضِيضَ الطرف هَبْ لي نظرة  
إن إعراضك أدهى وأمر  
يا إمامَ الحُسْنِ هل مُنْتَظَرٌ  
لم تزل عندي الإمامَ المنتظر!

## ٣٢ البيض احلى!

أنا في عالم السواد وعقلي  
في رياض التفاح ظل عقيلًا  
ما الهوى في السواد إلا جنون  
والهوى في البياض أقوم قِيلًا  
ليس من ضل بالنهار كمن  
ضل ليليل ... فذاك أهدى سبيلًا  
من عذيري مما جنته العذارى  
أخذتني في الحب أخذًا وبيلًا

## ٣٣ ليلة ما ...

فدا نفسي لبهكة لعوب<sup>(١١)</sup>  
لوت بها على لثم الشقيق  
أنالها من الشاهي كوسا  
فقالَتْ هكذا طعم الرحيق  
كان الكأس في يدها وفيها  
حقيق<sup>(١٢)</sup> في عقيق في عقيق  
تقول وملوها لعب ولهو  
أتعدل شرب شاهيكم برقي؟  
فقلتُ لها: مَنى نفسي أفيقي  
بريقك ينظفي لهُب الحريق  
فأدنت ثغرها مني وقالت  
تمتع بي إلى وقت الشروق!  
فبت أمص وردة وجينيتها  
وأرشف جمر مبسمها الشريق  
فلما أذهلت عقلي ورشدني  
طفقتُ أصبح يا هادي الطريق!

## ٣٤ سلطنة الشاهي!

ذواب من الياقوت في وسط كوكب  
به قُرُجُ الميموم بل متعة اللاهي  
إذا صَفَّتْ أكوابه وسط مجلس  
رأيت نجوم الزهر تهوي لأفواه  
أرى كل ما تحوي مجالسُ أنسا  
جنودًا لدفع الهِم سلطانها الشاهي

## ٣٥ فتوى في الهيام

ما على المستهام إثم بهذا  
وأرى الإثم راجعا للحبيب  
هَيَّانُ العشاقِ شُبُه جنون  
ومناط التكليف عند القلوب!  
مَكُونِي أَعْصُ منه كما شئتُ  
وخلوا بيني وبين الذنوب!

## ٣٦ في حمى المسباح!

حلوا عَصِيهِمْ ... وأحل مُبَحِّثِي  
شُستان بين سِلاحهم وسِلاحِي  
ظلموا .. فما انتصر الحسامُ لظلمهم  
ولكم قصمت الجيش بالمسباح!

## ٣٧ المرحى

عجبا من نعشه .. تحمله  
رفقة .. وهو على الكون اشتمل  
جمع العالم في حيزومه  
أُرى العالم في القبر نزل!

## هوامش:

- ١ - الهندي من صفات السيف وهو الذي صنع في الهند.
- ٢ - القوس بآتياء الأفعال الرماح.
- ٣ - الشمس السرميحي: من الخيل الطويلة النافرة.
- ٤ - القوامد عشر ريشات في مقدم الهنّاح وهي كبار الريش والخواثي صفارها وهي تحت القوامد، والمقصود أنه غير قادر على الطيران.
- ٥ - الكهيم: من لا غناء عنده كالسنن والقمييف.
- ٦ - للرزمان: زيمان مع الشعيرين، والشاعر هنا يضيحي ببعض أثار القدم على أخلاله.
- ٧ - اللزوب تعني اللصوق، وإلهم اللزب يبعثي اللثام.
- ٨ - الأكتشف السافط من الخيل: الذي استرضى في عدوه حتى انكشفته ناصيته كناية عن سرعة.
- ٩ - الكمامة هم الشجعان.
- ١٠ - الودي هو الموت.
- ١١ - البهكة لعوب من صفات النساء وتمنيان: المرأة الغفسة التي تحسن الدلال.
- ١٢ - العقيق: خرز أحمر، ويقصد الشاعر منه اللون وهو حمرة الشاهي.

الإشراف الفني :

**أشرف أبوالمزيد**

**NIZWA**

A CULTURAL QUARTERLY IN ARABIC

EDITOR - IN - CHIEF : SAIF AL RAHBI

PUBLISHERS: OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING

P.O.BOX 855, POSTAL Code NO. 117. ALWady ALkabeer, Sultanate of Oman

TEL.: 601608 / 692247, FAX: (00968) 694254

طبعت بمطابع مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان ص.ب: ٣٠٠٢ الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان

الإعلانات : مؤسسة عمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان

الجدالة : ٧٩٢٧٠٠ - فاكس : ٧٠٣٦٠٨ ، تليكس : ٣٧٥٨ OMANEA ، ص.ب: ٣٣٠٣ - الرمز البريدي : ١١٢

### **إشارات :**

- ✻ المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف - أسفين - التعامل مع أصحابها.
- ✻ المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة.
- ✻ ترتب المواد في سياقها للقراءة في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
- ✻ نعتذر لعدم الرد على الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانيين حالياً على الأقل.
- ✻ المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر، وأحياناً تخضع لقياس زمني طويل نسبياً بسبب فصلية الاصدار.



▲ نحت خشبي للفنان: طلال العمري ، سلطنة عمان.

◀ الغلاف الأخير بريشة: الفنانة : نوال عتيق ، سلطنة عمان.

عبدالله ابراهيم، مولاي  
حفيظ باوي، عبدالرحمن  
بوعلي، عبدالصمد بلخير،  
حلمي سالم، محمد الظاهر،  
سعيد يقطين، شاكر  
عبدالحميد، صفاء كنج،  
محمد أمين الحسن،  
عزالدين نجيب، غالية  
خوجة، عزيز الحاكم، جمال  
فوغالي، المهدي اخريف،  
جمال جمعة، شوقي  
عبدالامير، خالد المعالي،  
محمد الصالح، يوسف  
ابولوز، عبدالله البوشوي،  
تهامة الجندي، هدى ابلان،  
نبيل أبو زرقين، فيصل  
أكرم، السيد الليثي، أسامة  
عراي، كريم عبدالسلام،  
هدى أحمد جاد، رور  
مخلوف، زهير خوري،  
نورا أمين، كوليت بهنا،  
عائشة الشبيدي، جان  
الكسان، بدية أمين، حسن  
كريم عاتي، مياسة الورس،  
منى برنس، عبدالله خليفة،  
عواض شاهر العنسي،  
تركية اليوسعيدي، نورين  
لارسن، صدوق نورالدين،  
شاكر الانباري، زهير غانم،  
هاشم صالح، عالية شعيب،  
عبدالحجيد شكير، محمد  
الطاهر امحمد، البشير  
التهالي، ابراهيم القفاري،  
بوتشيش، هلال الحجري.



نيزكا  
NIZWA

مجلة فصلية ثقافية